





زمن الرواية

(الجزء الثاني)

المجلد الثاني عشر
العدد الأول
ربيع
١٩٩٣

زمن الرواية

(الجزء الثانى)

• آفاق نقدية

• كاتب وإضاءات

• متابعات



● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريال ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٦٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة ـ العراق دينار ونصف ـ لبنان ٢٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال ـ الأردن ١٥٠٠ فلس ـ قطر ٢٠ ريال ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الإمارات ٢٠ درهم ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا دينار وربع

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا ، مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات علي العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ ـ فاكس : ٧٥٤٢١٣

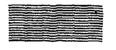
● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشا

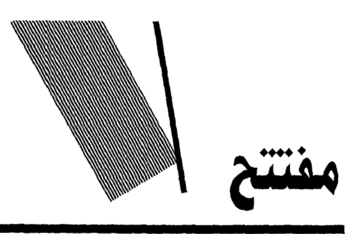
زمن الرواية

(الجزء الثانى)

المجلد الثانى عشر
العدد الاول
ربيع ١٩٩٣



● فى هذا العدد :



مفتتح

« قد وجد العصر بغيته فى القصة ». هذا ما قال نجيب محفوظ فى خاتمة مفتتح الجزء الأول من زمن الرواية . وتعنى عبارة نجيب محفوظ أن القصة هى التى تلتقط النغمة المناسبة لعصرنا ، بكل ما ينطوى عليه هذا العصر من تنوع وتشابك وتعقد . وإذا كنا ، اليوم ، نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية فإن هذا الزمن يضرب بجذوره فى الماضى ويعود بنا إلى الوراء . وهناك يقابلنا دون كيخوته ، النبيل الفقير الذى قرأ روايات الفروسية وتشبع بما فيها من أقاصيص الحب المثالى، والدفاع عن المقهورين ، فاعتقد أن بوسعه محاكاة تلك الأفعال ، وانطلق فى سعيه نحو هدفه . ولكن العصر الذى عاش فيه فعلاً كان قد تغير، فأصبحت المغامرة هزلية . وكانت تلك هى البداية التى سردها سيرفانتس فى القرن السابع عشر ، والتى يؤرخ بها لبدايات الرواية الحديثة .

ويظل الإنسان يحلم بتغيير العالم ولا يستطيع هذا التغيير ، ولكنه لا يكف عن المحاولة ، وأحسب أن الرواية قد نشأت من هذا التفاوت بين الفرد والمجتمع ، فالكاتب يسيطر على حلمه بكتابته ، أى بأن يعطى حلمه شكلا روائيا .

وإذا كانت الرواية اليوم هى الشكل الأدبى المهيمن ، فإن تلك الهيمنة ذات طبيعة رمزية ، لأن الرواية كانت تعد جنسا أقل أدبية من الشعر . وقد اتهمها المنظرون الكلاسيون بأنها لم تحظ باهتمام القدماء، وأخذوا عليها قواعدها المنفلتة، وأنها تدعو إلى الانحراف، وتسمح باطلاق العنان للمغامرات الغرائبية . ورغم أن رواية ألف ليلة وليلة كانت من أهم ما قرأ كتاب عصر التنوير ، فقد عُدَّتْ قراءة الروايات فى القرن التاسع عشر من أسباب فقدان الرشد ، على نحو ما جاء فى أرشيف مستشفى الأمراض العقلية الذى اطلع عليه فلوبير عندما شرع فى كتابة مدام بوفارى .

ولقد تغيرت الأحوال، وأصبحت الرواية هى المجال الذى تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالمتغيرات الاجتماعية، فهى الجنس الأدبى الذى يدعو إلى الحرية ، والفرار من القواعد المكبلة ، ويسمح بالتجديد الشكلى والموضوعى .

والرواية لا حدود لها نظريا ، وبوسعها التعبير عن الفرد وعن المجتمع . يضاف إلى ذلك أن عنصر الزمن فيها لم يعد دائريا ، فكل شىء يتحرك وكل شىء يتغير ، وتستبدل بالتكرار مقولات مثل التقدم أو التطور أو معنى التاريخ ، وتتبدى ملامح الحراك الاجتماعى فيها ، وتتداخل

بين مختلف مستويات القص، فينفتح الفضاء الروائى ويتشعب ، وتحاول الشخوص (أو الوظائف) أن تغير من وضعها ، وأن تشبع تطلعاتها مما يؤدى إلى التركيز على تقييم الحياة .

وقد نستطيع القول إن هذه المرونة النصية ظهرت أكثر فى الرواية الواقعية ، ثم فى الرواية الطبيعية بعد ذلك ، وقد برزت معها فكرة المثقف الذى يتأكد دوره فى سلطة الكتابة ، حيث يصبح الروائيون لسان الحال فى أكثر من وقت . وبدأنا نطالع أسئلة من مثل : لمن نكتب ؟ وهل يجب على الروائى الالتزام ، ويؤكد سيطرته على المجتمع ؟ أم أن عليه المجازفة بخضوعه لسلطة خارج المجال النصى ، أم أن عليه البحث عن أشكال جديدة من خلال علاقات نصية مختلفة ، أم يعكس المجتمع؟ وكما نرى، فإن كل هذه الظواهر متشعبة للغاية . يضاف إلى ذلك عنصر آخر يرتبط بالحياة فى المدينة . ولا عجب فى أن المدينة محور لأغلب الروايات الحديثة ، فهى الفضاء الذى تتكثف فيه الأضداد. وتستدعى المدينة الكثير من الصور الكنائية ، فهى الوحش أو الغابة ، وما يقترن بذلك من تنشيط صور أكثر قدما ، من مثل السراديب والمتاهات، والسلطة الخفية للمجتمعات الهامشية . وتتوازى مع هذه التصورات محاور أخرى جعلت من الكتابة نفسها محورا وهدفا . وإذا كانت الرواية هى المغامرة ، بألف لام التعريف ، فإن القرن العشرين قد جعل من مغامرة الرواية الهدف الأول للكتابة ـ فيما يقول الناقد ريكاردو .

التحرير

●

هذا زمان الرواية

ليته أيضا كان زمان الشعر .. !

على الراعى

(مصر)

نفرح حين نتبين أن الرواية قد أصبحت المعبر الأول عن طاقاتنا الإبداعية. نردد أن الرواية قد أصبحت الديوان الجديد للعرب. تغمرنا البهجة لأننا ـ أخيراً ـ قد أقمنا صرح الرواية فى أدبنا العربى بعد فترة مؤلمة من الشك والتشكيك، اكتنفتها الأسئلة المألوفة : هل عرف العرب الرواية قبل اليوم؟ لا، يقول أنصار الغرب. إن الغرب هو الذى أمدّنا بالأجناس الأدبية والفنية التى نكتب فيها الآن. الغرب قدم لنا المسرح. يقول هؤلاء. وهو الذى استنبتنا بفضله الرواية والقصة. والشعر الحديث يدين للغرب أيضا فى الشكل والمضمون ـ الوحدة العضوية للقصيدة مثلا، ومشاعر الغربة والانحصار، والانسحاق تحت عجلة الأنظمة أو التاريخ وألوان الضياع اللذيذ الجميل الذى يشغل بعض شعرائنا.

غير أننا نرفض هذا الرأى الذى ينادى به «المستوردون» !

ونروح نتلمس الأسباب التى أدت إلى ازدهار الرواية فى وطننا العربى. نجدها أولا فى الشرخ الكبير الذى أحدثته الهزيمة فى وجداننا، وتبدد حالة الزهو القومى التى ألهمت مسرحنا العربى فى الخمسينيات والستينيات. نقول إن المبدع العربى قد لجأ ـ كالوحش الجريح ـ إلى كهف الذات، كى يلعق جراحه ، ويعيد ترتيب مكونات نفسه وأثاث بيته. نضيف أن هذه حالة فن يعتمد على الفرد المبدع، يكتب ليوجه رسالة إلى فرد آخر. نزيد أن الهزيمة لم تكن وحدها الحافز لازدهار الرواية. إلى جانب الهزيمة على مستوانا العربى ، قد انهزمت أيضا الإيديولوچيات. لم تعد فكرة واحدة تثبت للتحليل الطويل. العالم فى حالة سيولة. الدول والأنظمة والتنظيمات تعانى انكسارا

بلغ فى حالات بعينها حد التحول من الصرح القائم إلى تراب خلّفه الانهيار. لم يبق بعد الانهيار حتى الأطلال كى نقف عليها باكين !

لم يعد المنفرد إلا الفرد. وعلى هذا، يقرر الفرد أن يمد بصره إلى الماضى والمستقبل معا. فى الماضى كان الشاعر يروى الملحمة (أمّ الرواية)على رواد المقاهى على شكل نعرفه الآن باسم المسلسلات. نجحت هذه فى اجتذاب الناس، فوفرت لنا مؤشرا آخر يفسر ازدهار الرواية. الروائى هو «الشاعر » الحديث ـ شاعر المقاهى ذو الربابة الذى كان يروى ويقص. هذه هى الرواية تعود بنا إلى عصور خلت، وتربط ما خلَدَ فى الوجدان عبر القرون، بما يدور فى الساحة الأدبية والفنية فى أيامنا هذه.

ها نحن أولاء قد اكتشفنا أنفسنا مع اكتشافنا لفن الرواية . فرحة طاغية تعمر قلوبنا. قد أضفنا فنا عربيا آخر إلى فن المسرح العربى، المولود فى بلادنا وليس المستورد. ها قد أصبح لدينا مائدة عامرة بالرواية (والقصة) والمسرح والشعر. أية سعادة، وأى إنجاز!

يزيد من بهجتنا أن القصة ـ عوضا عن أن تذبل أو تتقلص بانتعاش الرواية ـ تنتفض الآن هى الأخرى وتصعد سلمات كثيرة فى طريق الفن الصاعد إلى أعلى. قد أضحت القصة فنا كائنا بذاته، وليس فنا يخرج ليرضى حاجات القراء الذين لا وقت عندهم لقراءة الرواية، أو المبدعين الذين لا موهبة لهم كى يصبروا على إنتاج الرواية.

الآن تصعد القصة السلم، رفيقا شجاعا، فخورا بنفسه، لفن الرواية.

هل تهب ريح الربيع، محملة بحبوب اللقاح، فتخصب ـ أيضا ـ شعرنا؟ لدينا شعراء مجيدون ولنا تاريخ طويل فى كتابة الشعر وتلقيه، فما الذى يقف فى طريق ازدهار الشعر؟

سؤال يطلب الجواب!

●

أى زمن هــذا؟

شكــرى عياد
(مصر)

زمن الرواية ؟ ـ أما كنا نتحدث قبل قليل عن «زمن الشعر» ؟ فـهل يتغير «الزمن» هكذا بسرعة أم نحن نتحدث عن زمن مصاحب؟ ما أليق هذا الظن الأخير بحالتنا ! فنحن نعيش فى عالم مشيج، بل فى عالم سديم، ولابد أن يوجد عندنا شىء من كل شىء، قبل أن نهتدى إلى «الشىء» . على أنى لا أخفى عنك أنى أكثر تحيزا للشعر وزمنه. الشعر، مذ وجد، قرين النبوءة. والنبوءة ليست مجرد كلام، النبوءة فعل، تغيير. الشعر قريب من الجذور، والحياة العربية التى جفت شجرتها فى حاجة إلى نسغ الشعر ليهبها الحياة. والشاعر الجدير بهذا الاسم موهوب للشعر، مجنون به، هو الحَمَل الذى يفدى هذه الأمة الهالكة بدمه. ولا يمكن أن يقال مثل ذلك عن الروائى. الروائى «دكتور فى العلوم الاجتماعية» كما قال بلزاك، وإذا لم يكن فيه حظ ولو قليل من جنون الشعر فمن المؤكد أنه أخطأ طريقه إلى الأدب.

ولكننا فى عالمنا السديمى محتاجون أيضا إلى دكاترة كثيرين فى العلوم الاجتماعية، لا لكى نعرف «ما نحن» (هذا السؤال الخاطىء الذى مازلنا نتشبث به) بل لكى نعرف ماذا يحدث فينا ولنا. إذا كان ثمة أمل لأمتنا فهو أنها تتغير، بل تتغير بسرعة مذهلة، ولم يعد التغير يجرى على السطح فقط، إنه يقلب الأعماق، ومهما يُخرج لنا من أكدار وأقذار فهو يفرض علينا درجة من الوعى لم نعرفها من قبل، وعيا يخرجنا من سلبية الشعور إلى إيجابية الفعل. لهذا نحتاج إلى دكاترة فى علم الاجتماع يكونون أيضا شعراء، ليكونوا قريبين من منبع النبوءة، منبع الفعل.

ولكننا أيضا فى «زمن السوق». حتما إن المبدع، شاعراً أو روائيا أو ما شئت ، لم يكن قط نبتاً شيطانيا. إنه يأتي «في وقته». قل إنه منقار الفرخ الذى يكسر البيضة. غير أن المبدع فى هذه الأيام بجانبه ناشر يسوّق أعماله، ومهمة الناشر أن يتحسس ميول السوق. لنحذر هذا الأدب السلعى. فقد يكون لدى «المستهلك» ، فى أيامنا هذه، شعور مبهم، بالحاجة إلى فهم الأحداث التى تجرى من حوله وقد يسهل إرضاؤه بالوقائع المثيرة، صادقة كانت أو مخترعة، ولكن ذلك لن يجعله أكثر «فهما» ، فلا بد له من روائى «دكتور فى العلوم الاجتماعية» ليحدث له مثل هذا الفهم . ومن مشكلات عصرنا أنه عصر الكتل. لم تعد الشعوب تملك نبل الفطرة كما توهم الرومانسيون، ولا أصالة الوعى الطبقى كما تخيل الماركسيون، الشعوب اليوم ذاهلة، ممزقة. لم يبق فيها من سلامة الفطرة إلا حب الألوان البراقة، والأنغام الصاخبة. فكيف يروضها الشاعر أو الروائى على رؤية الألوان الطبيعية وسماع الأنغام الطبيعية؟ كيف يُخرجان من همجى العصر الحديث هذا، إنسان الفطرة، حتى يمكنه أن يعمل عقله فيما حوله؟

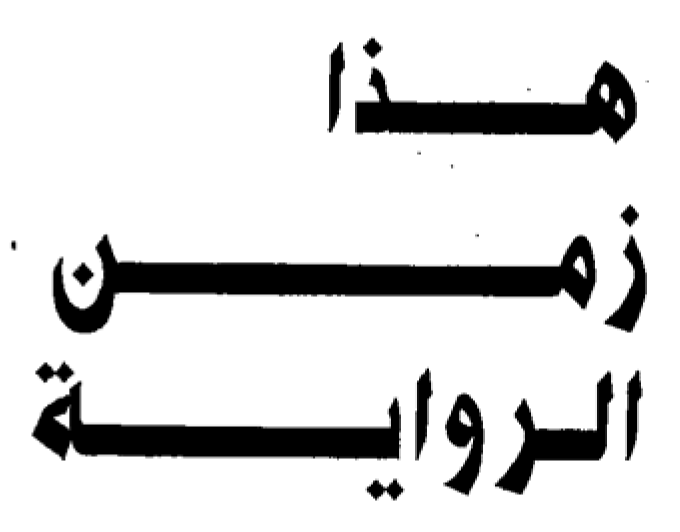
إذا كانت هذه المشكلة قائمة، بدرجة أو بأخرى، بالنسبة إلى الكاتب المعاصر فى أى مكان من العالم ، فهى أشد تعقيداً وإلحاحاً بالنسبة إلى الكاتب العربى. فالتقدم التكنولوچى يغيّر حياة الآخرين، ولكنه يقتلعنا من جذورنا. والتخلف الرهيب يجاور التعقيد المفرط، وكلاهما يفتقد الوضوح الفكرى افتقاداً تاما. نحن مجتمع بلا قوام، حتى لدى نخبة «المثقفين» أنفسهم لا تجد لغة مشتركة. هل من مهمة الرواية أيضا أن تكشف لنا هذا الاختلاط؟ وهل يمكنها أن تفعل ذلك بدون أن يكون لها، هى، قوام فكرى ما؟

هنا، فيما أتصور، تكمن الحاجَة الحقيقية لهذه المرحلة بالذات من تاريخنا: إذا كنا قد تجاوزنا «زمن السوق» وقسمنا «الأزمنة» ثم عدنا فربطنا بين «زمن الرواية» و«زمن الشعر» فيجب ألا ننسى زمنا ثالثا لا يقوم هذان بدونه: «زمن الفكر» ، الفلسفة التى قامت عليها حضارة الغرب، أو «علم الكلام» الذى رافق نهضة العرب والمسلمين قبل أن يتجمد فى «العقائد» ، وتتحول النهضة إلى مجرد بقاء .

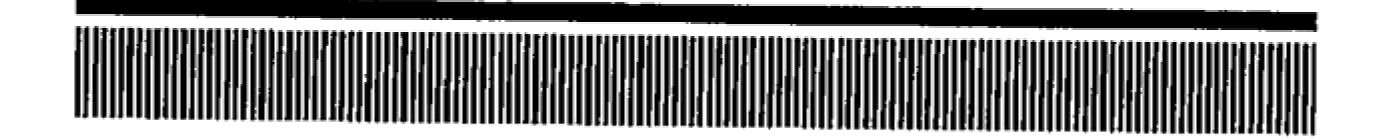
وهذا الزمن هو ما يتحاماه الجميع. أقول هذا غير متجاهل ولا متحامل على الدراسات التى أخذت تظهر فى السنوات الأخيرة حول ما سمى بالعقل العربى. لعلها ضرورية فى هذه المرحلة بالذات، ولكنها ليست «علم الكلام» العربى، الإسلامى، الذى أقصده. انظروا إلى الاسم: «العقل العربى» . أظنه قد آن الأوان لأن نستأنف بناء ثقافتنا دون أن ننظر إليها متقمصين ثياب الأجنبى.

ولكن هذا موضوع آخر.

●



جبرا إبراهيم جبرا
(العراق)



إنها الفن الذى أوجدته القرون الثلاثة الأخيرة لبحث حقائق الإنسان والتجربة الإنسانية، والروائى يعلم أن الحقيقة قد تجزأت، وتفرّعت، وتشعّبت إلى ما لا نهاية، وأن التجربة الإنسانية بانزياحاتها المستمرة، بتناقضاتها وحيراتها، ما عادت تعطى الثقة أحداً بأنه يمتلك الحقيقة، هذه الحقيقة التى باتت معطياتها، الصلدة فى يوم مضى، تتشكل كل يوم على نحو جديد، لأنها ليست إلا عناصر مضطربة فى تركيبة بشرية دائمة الحركة.

والمجتمع العربى لم يكن يوماً فى تاريخه الطويل أكثر انزياحاً وأشدّ تغيّراً مما كان عليه فى السنين الخمسين الأخيرة. والروائى الذى ليس على مثل هذا الوعى لن يقدّم لنا ما يستحق القراءة، فضلاً عن ضرورة كونه دائماً متميّزاً عن كل كاتب آخر فى ما يكتب، وسط أساليب وكتابات تنهال علينا من كل صوب.

لقد أزاح الفن الروائى الفنّ الشعرى فى العالم العربى عن المكانة المتفرّدة التى كان يحتلها طوال القرون الماضية؛ وذلك لأنه استطاع أن يستوعب طاقة شعرية هائلة، إلى جانب الطاقات الأخرى التى باتت بسحرها قوة فاعلة فى المجتمع. ومهما يخيّل إلينا أن الروائى يستقى من المجتمع، فإنه يصب فيه من لدنه ما لا يقلّ

قدراً وأثراً عما يستقيه منه. ومهما بدا أن الروائى ينتزع شخصياته من واقع الحياة، فإن مزيّته الكبرى، فى حقيقة الأمر، إذا كان ناجحاً فى أداء مهمته، أنه يضيف إلى واقع الحياة شخصيات ونوازع ورؤى تغنى هذا الواقع وتدفع به فى اتجاهات ليست فى الحسبان.

وقد عشت لأرى، فى السنين الأخيرة، العديد من صور أخرى لوليد مسعود، ووديع عسّاف وحسام الرّعد، وأكاد أرى كل يوم من تحيا وكأنها لمى عبد الغنى أو وصال رؤوف أو سراب عفان. هذا على مستوى الكيان الشخصى، ونحن لم نتطرق بعد إلى التواشجات والتطلعات الحياتية نفسها، وهى بعض ما تتمثّل فيه تغيّرات المجتمع. فكل شخصية يبدع فى تصويرها الكاتب الروائى، إنما هى قوة إيحائية أخرى فاعلة فى مسيرة التاريخ الإنسانى بشكل أو بآخر.

هذا زمن الرواية عن حق؛ ذلك الفن اللفظى الذى استطاع أن يجمع فى تقنياته، أخيراً، مقادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية والسمعيّة جميعاً، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء، دائمة المضاء، للوضع الإنسانى بفواجعه وأحزانه، وأفراحه ونشواته.

●

الـــروايـــة

بيـــن زمنيتهـــا وزمنهـــا

مقاربـــة مبـــدئية عــامـــة

محمود أمين العالم
(مصر)

١ ـ الرواية والتاريخ:

قد لا يستقيم الحديث عن «زمن الرواية» بغير الاستبصار أولا بزمنيتها، أى بالطبيعة الزمنية للرواية. بل أكاد أقول إن رواية الزمن هى المدخل للتعرف الحميم على زمن الرواية. فالرواية فنّ زمنىّ يلتقى فى هذا مع فن الموسيقى عامة، والموسيقى السيمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجىّ المرجع الذى تصدر فيه أو تعبّر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك ـ بل ربما أساسا ـ زمنها الباطنى المحايث المتخيَّل الخاص، أى بنيتها الزمنية التى تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوى، ثم أخيرا بدلالتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعا.

ولهذا، فللرواية زمنية مزدوجة هى هذه الزمنية المتخيَّلة الكامنة فى بنيتها السردية الدالة الموحَدة، وزمنية أخرى هى تجليها فى لحظة زمنية حدثية واقعية محددة. وهناك بالطبع زمنية ثالثة هى زمنية قراءتها ولكنها لا تعنينا فى حدود هذه الدراسة.

خلاصة الأمر، أن الرواية بنية زمنية متخيَّلة خاصة، داخل البنية الحدثية الواقعية، أو بتعبير آخر ـ أكثر عينيّةً وتحديداً ـ هى تاريخ متخيَّل داخل التاريخ الموضوعى. وقد يكون هذا التاريخ المتخيَّل تاريخا جزئيا أو عاماً، ذاتيا أو مجتمعيا، فقد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعى، إلى غير ذلك. ورغم الاختلاف فى الطبيعة البنيوية الزمنية بين المتخيَّل والموضوعى، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنهما، هى علاقات التفاعل بينهما. فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هى ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء. وهى ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر. أى هى تعبير إبداعى صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حيّة وثقافية فى قلب هذه البنية الواقعية. ولهذا، فهى إضافة متخيَّلة إلى هذا الواقع تعبّر عنه وتنفعل به وتجاوزه فى آن. إنها تاريخه الوجدانى

الإبداعى ذو البنْية الخاصة النابعة من خبرة حية حميمية فيه. وهكذا ترتبط بنية الخطاب الروائى ببنية التاريخ الموضوعى، وتختلف طبيعتها باختلاف بنية كل مرحلة من مراحل هذا التاريخ. ولهذا قد يكون من التعسف أن نحدّد نشأة الرواية بالقرن السادس عشر أو السابع عشر، أى بمرحلة خروج المجتمع الأوروبى بوجه خاص من نمط الإنتاج الإقطاعى إلى نمط الإنتاج الرأسمالى، أى بنشأة البورجوازية، وبالتالى اعتبار رواية (دون كيخوته) لسيرفانتس البداية المحددة لنشأة الرواية كما يقول العديد من الكتابات.

حقا، إن الرواية فى عصرنا الحديث، أى منذ بداية المرحلة الرأسمالية، تتميّز بخصوصية بنائية من حيث هى جنس أدبى. وهذه الخصوصية البنائية تعبير إبداعى عن واقع نمط الإنتاج الرأسمالى السائد بما يتسم به من بروز للأنا الفردية، والأنا القومية، ومن سيادة للبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، ومن نضج للتمايزات الطبقية واحتدام للصراعات فيما بينها، وتفاقم للأزمات الفكرية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية بحثا عن القيم الإنسانية المفتقدة فى هذا العالم الجديد الذى تهيمن عليه قوانين السوق والكم والربح، فضلا عن ارتفاع مستوى الوعى العلمى والاجتماعى والتاريخى بوجه خاص. ولهذا ، فالرواية هى بحق البنية الأدبية الزمنية الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعى التاريخى المعرفى الوجدانى القيمى بهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بكل ما يتسم به هذا الوعى التاريخى من اتساع وعمق وتراكم والتباس وإشكالية وتأزم وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة. وتكاد هذه المرحلة أن تكون هى المرحلة نفسها التى برزت وتطورت ونضجت فيها بنية الأوبرا والسوناتا والكونشرتو والسيمفونية فى مجال الإبداع الموسيقى، وللأسباب الاجتماعية والتاريخية والثقافية نفسها عامة. على أن هذه الخصوصية البنائية للرواية أو للسيمفونية فى عصرنا ليست منبتة الصلة عن الظواهر التعبيرية والموسيقية طوال التاريخ الإنسانى السابق عليها. فالرواية ـ موضوعنا ـ رغم بنيتها الزمنية الخاصة النابعة من بنية الأوضاع الرأسمالية ومن خبرتها الخاصة، كما ذكرنا، هى فى الوقت نفسه امتداد متطور للأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات التى تشكلت أبنيتها التعبيرية الخاصة حسب الأوضاع الاجتماعية السابقة على الرأسمالية التى نشأت فى ظلها.

إن الطابع الحكائى هو القاسم المشترك بينها جميعا رغم الخصوصية البنيوية لكل منها. بل لعلنا نجد بعض الأبنية الحكائية القريبة من بنية الرواية الحديثة فى بعض التعابير الحكائية فى العصور القديمة والوسيطة عند شعوب وحضارات عديدة، كما نجد الكثير من التعابير والأشكال الحكائية القديمة الأسطورية أو الملحمية أو المقاماتية فى بنية بعض الروايات الحديثة. لسنا بهذا نخلط أو نطمس الخصوصية والتمايز بين الأنواع الأدبية المختلفة باسم جنس حكائى أكبر على حد التفرقة الأرسطية بين الأنواع والأجناس، وإنما نسعى لتأكيد ما يتسم به التاريخ البشرى عامة والتعبيرى خاصة ـ فى تقديرنا ـ من تواصل وانقطاع، ومن استمرارية ومجاوزة. على أن هذا ليس مجال بحثنا هنا، ويمكن الرجوع إلى العديد من الدراسات الخاصة بالرواية التى تناولت هذا الموضوع. إن مايعنينا هنا القول بأن هذه التعابير الحكائية «مختلفة الأبنية» هى تعبير متخيّل عن خبرات الإنسان الحيّة فى مراحل تاريخية مختلفة. إنها ـ كما ذكرنا من قبل ـ تاريخ إبداعى متخيّل خاص داخل التاريخ الموضوعى. ولهذا، فإننا نجد تداخلا فى الكتابات التاريخية القديمة بين ما هو تاريخ موضوعى وما هو أقرب إلى التاريخ المتخيّل. بل لعل كل الفصول التى كتبها المؤرخون القدامى منذ هيرودوت حتى ابن خلدون، عن المراحل السابقة البعيدة عن عصرهم أو عن العصور القريبة منهم، أن تكون أقرب إلى الحكايات والأساطير منها إلى التاريخ. بل لعل بعض كتابات هؤلاء المؤرخين أن تكون أحيانا أقرب إلى انطباعات المخيِّلة أو أقرب إلى ترداد الحكايات الشعبية الشائعة فى عصرهم منها إلى التسجيل التاريخى الموضوعى. وعلى العكس من ذلك تماما، فإننا نجد

العديد من التعابير الحكائية من أساطير وسير شعبية وملاحم هى تعابير عن وقائع تاريخية فعلية، رغم ما قد يشوبها من عناصر وتراكيب متخيَّلة.

ولقد كشفت الدراسات الأنثروبولوچية والإثنولوچية الحديثة عن علاقات عميقة بين الأسطورة والتاريخ. فليست الأسطورة إلا المراحل الأولى للمعرفة التاريخية، وليس التاريخ إلا التطور المعرفى الموضوعى للأسطورة. ولعل التماثل بين كلمة «الأسطورة» فى اللغة العربية، وبين أصلها فى كلمة «التاريخ» فى اللغة اليونانية واللاتينية أن يكون أحد المؤشرات على هذا التداخل القديم الحميم بين الأسطورة والتاريخ. وما أكثر الملاحم والسير والحكايات الشعبية التى تتواكب أو تتقارب بمستوى أو بآخر مع بعض الوقائع التاريخية الفعلية. وحسبنا أن نشير إلى (الإلياذة)، و(الأوديسة) و(سيرة الزير سالم) و(السيرة الهلالية) وإلى غير ذلك من مختلف الملاحم والسير الشعبية فى تراث مختلف شعوب الأرض.

وهكذا يمكن القول بأنه، فى الماضى البعيد، كان هناك تداخل بين الأساطير والسير الشعبية والملاحم من ناحية والتاريخ من ناحية أخرى. ولعل هذا يذكرنا بالتداخل القديم كذلك بين الفلسفة والعلم. وكما انفصل العلم وتمايز عن الفلسفة، انفصل التاريخ وتمايز عن الحكاية الأسطورية والملحمية والشعبية. فأصبح للحكاية بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة التى تتمثل فى الرواية الحديثة، وأصبح للتاريخ موضوعيته المعرفية التى تسعى لأن تكون علماً. إلا أن هذا الانفصال والتمايز بين البنية الأدبية الروائية الحديثة و المعرفة التاريخية الجديدة، لم يُفضِ إلى إضعاف الطبيعة الزمنية والتاريخية الموروثة والمتطورة لبنية الرواية، بل على العكس من ذلك تماما، فقد ضاعف وعمق وأفسح هذه الطبيعة الزمنية والتاريخية، بل كانت الرؤية المعرفية التاريخية الجديدة عاملا أساسيا من عوامل إبداع البنية الروائية الجديدة نفسها.

فالبنية الروائية الجديدة ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هى تشكيل أدبىّ سردى له خصوصيته الزمنية النابعة من بنية المجتمع الرأسمالى، لا بما يتسم به هذا المجتمع من بنية اقتصادية ومجتمعية وقومية فحسب، وكما يقال بحق، وإنما بما يتسم به كذلك وأساساً من رؤية ثقافية جديدة كان ولا يزال من أبرز مظاهرها نضج الوعى العقلانى العلمى الموضوعى على حساب الفكر الأسطورى الغيبى اللاعقلانى من ناحية، وبروز الوعى الفردى المجتمعى التاريخى الإنسانى الشامل على حساب الفكر القبلى والعشائرى والإقطاعى والعائلى والقومى الضيق من ناحية أخرى. بل أكاد أقول إن هذا الوعى التاريخى الإنسانى الشامل هو أبرز مظاهر وعينا العقلانى العملى الحديث نفسه. لقد أصبحت المعرفة بتاريخية الأشياء والظواهر والأحداث والتعابير والوقائع واللغات والأفكار قسمة أساسية ـ فى تقديرى ـ من قسمات أى معرفة موضوعية شاملة. ولقد كانت هذه المعرفة التاريخية كذلك ـ كما سبق أن ذكرنا ـ عاملا أساسيا من عوامل تشكيل بنية الرواية الحديثة وتوسيع زمنيتها وتاريخيتها وتعميقهما وتجديدهما، برغم هذا الانفصال والتمايز بين التاريخ المتخيَّل والتاريخ الموضوعى، بل بفضل هذا الانفصال والتمايز فى الوقت نفسه.

وهكذا أصبحت الرواية الحديثة تاريخا متخيَّلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعى. لم تصبح مجرد سرد أدبىّ للتاريخ الموضوعى فى بنيته الحدثيّة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعى الوجدانى العُمقى المتخيَّل لهذا التاريخ الحدثىّ الذى يجاوز هذه المظاهر الحدثيّة الخارجية ليغوص فى أعماق ما يدور فيما وراء، وفى باطن، وفيما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية، من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإرادات وإيديولوچيات وأفكار وقيم ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات ومؤامرات وتداخلات وتمايزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعالمية وكونية ومكتشفات جغرافية

وعلمية وتكنولوچية وإمكانات ومجاوزات ظاهرة أو كامنة، وما يجمعها وما يفرقها من أزمنة وأمكنة ومصالح. وهكذا أصبحت الرواية هى التاريخ الإبداعى متعدد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعى نفسه، وإن اقتصرت فى أغلب الأحيان على جانب جزئى أو فردى أو مجتمعى أو قومى أو موضعى حقيقى أو متخيَّل فى هذا التاريخ. ولسنا نقصد بهذا الرواية التاريخية التى هى فى تقديرى أضعف تجليات الرواية الحديثة لما تتسم به من زمنية مسطحة تراكمية أحادية الاتجاه، ومن سرد مباشر للتضاريس الخارجية لبعض الأحداث التاريخية الفعلية وإن أضافت إليها بعض التلوينات والعناصر والأساليب والدلالات المتخيلة. إن هناك فارقا جوهريا بين البنية التاريخية الزمنية للرواية وبين الرواية التاريخية.

وبهذا المعنى الذى ذكرناه سابقًا للرواية الحديثة، فإن طبيعتها البنيوية التاريخية العمقية قد أتاحت لها إمكان أن تحتوى داخل بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة ومنجزات علمية وتكنولوچية ومكتشفات جغرافية وطبيعية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تتمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة. كما استطاعت أن تفيد من العديد من خبرات التقنيات الفنية الأخرى فى مجال الفنون التشكيلية وفى مجال الفن السينمائى بوجه خاص. بل أمكن لها كذلك أن تفيد من أحداث التاريخ الفعلى الواقعى للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الإنسانية العامة ـ القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيَّلة أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، وإن تمثّلتها كذلك فى بنيتها الأدبية الإبداعية الخاصة دون أن تصبح مجرد تاريخ أو مجرد رواية تاريخية.

وبهذه الإمكانات الغنية المتعددة والمتنوعة، من حيث التشكيلات والأساليب واللغات والمواقف والخبرات الذاتية والاجتماعية والتاريخية والمعرفية والفنية والجمالية والإنسانية والكونية، تكاد الرواية الحديثة ألا يكون لها تشكيل بنيوى محدد مغلق، بل أصبحت تتسم بتشكيل بنيوى مفتوح على إمكاناتٍ تشكيلية إبداعية لا حدّ ولا نهاية لتنوعها. وهذا ما يخرج بنية الرواية الحديثة عن حدودها التقنية وأشكالها الخاصة التى صاحبت نشأتها الأولى.

وهكذا انفصلت الرواية الحديثة وتمايزت عن التاريخ انفصالاوتمايزا بنيويا، لتعود إلى التاريخ مرة أخرى توسيعا وتعميقا وإبداعا وتجديداً متصلا لطبيعتها البنيوية الزمنية التاريخية نفسها، فى ارتباط وتفاعل مع خصوصية واقعها القومى، وفى غير عزلة عما يحتدم به عصرها الراهن من وقائع وحقائق ومكتسبات وأزمات وفواجع وآفاق.

وبهذا، تكاد الرواية الحديثة أن تصبح الوعى الإبداعى الأدبى بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية التاريخية المعاصرة، فى خصوصياتها وعموميتها، وفيما تتعرض له من أخطار نووية وبيئية وطبيعية وتنموية وصحية مشتركة، وفيما يحتدم فيها من صراعات حول أهداف مصالح متناقضة، وما تحققه من منجزات علمية وتكنولوچية ومعرفية وإبداعية باهرة، وما تواجهه من ضرورات وإمكانات وإرهاصات ومجاوزات مختلفة. وتختلف الرواية الحديثة فى التعبير عن هذا كله، سواء من حيث المستوى الإبداعى، أو الدلالة الإيديولوچية، أو الرؤية الاجتماعية والإنسانية والكونية. ولهذا ترتفع الرواية الحديثة ـ فى تقديرى ـ عن أن تكون الجنس الأدبى المعبّر عن الطبقة الوسطى أو الحدود المجتمعية البورجوازية كما كانت فى بداية نشأتها الأولى. فلم تعد أسيرة لهذه الطبقة الوسطى ومجتمعاتها البورجوازية، محكومة بجمالياتها وإيديولوچياتها وحدها، فلقد تعدّدت وتنوعت واختلفت ـ كما ذكرنا ـ المواقف الطبقية والهموم والتطلعات والأزمات النفسية والاجتماعية والفكرية والحياتية واقتحمت مساحات

الفعل السياسى والاجتماعى الجماهير الشعبية وفئاتها العاملة والمنتجة والمبدعة والمثقفة عامة، فضلا عن الحركات الشبابية والنسائية. واستطاعت بنية الرواية الحديثة، بزمنيتها التاريخية المتعددة المفتوحة، أن تحتضن وأن تعبّر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنسانى الإشكالىّ المتدفق. وأصبحت بهذه البنية الزمنية أبرز الأجناس والأنواع الأدبية وأقدرها وأكملها تعبيرا عن زمننا الراهن.

وإذا صح أن نقول هذا عن الرواية فى عصرنا الراهن عامة، فإنه يصح عن الرواية العربية كذلك.

٢ ـ الرواية العربية :

ليس هنا مجال الدراسة التحليلية للرواية العربية تحديداً، لمعالمها البنيوية وقوانين حركتها، وإنما حسبنا الإشارة السريعة إلى بعض هذه المعالم والقوانين امتحاناً لمقولتنا النظرية السابقة.

لقد نشأت الرواية المصرية والعربية عامة منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نشأة الطبقة الوسطى، وبداية التحول إلى «الرسملة» الاقتصادية، وإن كانت «رسملة» تابعة تبعية كاملة للنظام الرأسمالى العالمى. ولعل هذا ما يميز نشأة الرواية العربية عن نشأة الرواية الغربية. فإذا كانت الرواية الغربية قد نشأت ـ كما سبق أن ذكرنا ـ مع انهيار النظام الإقطاعى ونشأة السوق الرأسمالية والبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، وكانت تعبيرا عن بروز الفرد وعن أزمة بحثه عن القيم فى هذه السوق الرأسمالية الجديدة، فإن الرواية العربية قد ارتبطت أساسا منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية وبلورتها فى مواجهة «الآخر» الغربى المستعمر. ولهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيوياً لمختلف التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكايات والسير الشعبية والوقائع التاريخية البطولية والمقامات، دون أن يعنى هذا أنها كانت تخلو من التأثر فى تشكيلها البنيوى بالبنية الاجتماعية والاقتصادية والوطنية والثقافية السائدة التى نشأت منها وعنها. ولقد أحصى الدكتور على شلش فى كتابة الأخير (نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث) ما يقرب من [٢٥٠] رواية عربية مؤلفة بين عام ١٨٧٠ وعام ١٩١٤. ولو تأملنا هذه الروايات، سواء فى عناوينها أو فى موضوعات المتيسّر منها، لتبين لنا أن أغلب هذه الروايات كانت تستلهم التراث الأدبى العربى القديم فى بعض أبنيته التعبيرية كالمقامة (كما هو الشأن عند على مبارك والمويلحى وحافظ إبراهيم بل نستطيع أن نعود إلى ما قبل هذا التاريخ فى المقامة التى كتبها حسن العطار). ولا شك أننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازى عندما نطلق عليها اسم الرواية. فلقد كانت فى الحقيقة تعبيرات عن مرحلة انتقالية فى الكتابة النثرية السردية تمهد للبنية الروائية فى الأدب العربى الحديث. وكانت بعض هذه الروايات ذات البنية الانتقالية تستلهم بعض لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربى الإسلامى (كما هو الشأن فى الروايات التاريخية لجورجى زيدان)، وكان بعضها الآخر ـ وهو أكثر نضجا من ناحية البنية الروائية ـ يستلهم بعض اللحظات التاريخية والاجتماعية والقيم الأخلاقية والعاطفية البارزة فى ذلك العصر (مثل بعض كتابات جبران وحسين هيكل وفرح أنطون وطاهر لاشين ثم توفيق الحكيم). ولقد كان هذا الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية ـ بمستويات أدبية ودلالية مختلفة ـ لمحاولات إبراز الذات القومية فى مواجهة الغرب. إلا أن بعض هذه الكتابات أخذت تستلهم بعد ذلك الأشكال الفنية للرواية الغربية فى معالجتها لموضوعاتها القومية والإجتماعية الخاصة. ولهذا نشأ منذ البداية هذا الالتباس بين إرادة تأكيد وإبراز الذات القومية الخاصة من ناحية، والإفادة من القيم والمفاهيم والأشكال الغربية من ناحية أخرى. وكان هذا الالتباس تعبيرا موضوعيا عن الالتباس فى الواقع السياسى والاجتماعى

والاقتصادى السائد آنذاك الذى لا يزال سائدا حتى اليوم. ولقد تبلور هذا الالتباس بشكل نظرى فى مجال الفكر فى هذه الثنائية التى لا تزال موضع جدل وخلاف حتى عصرنا الراهن بين التراث والمعاصرة، أو بين الأصالة والتحديث. ولقد تم التعبير عن هذا الالتباس وبرزت الحاجة إلى حسمه فى بعض الكتابات الأدبية المبكرة فى (حديث عيسى بن هشام) وفى مقدمات بعض المجاميع القصصية لعيسى عبيد والمازنى بعد ذلك. وكانت تتضمن الدعوة إلى تمصير الأدب، فضلا عن القيم الحياتية الاجتماعية بشكل عام. ولا تزال هذه القضية مثارة فى بعض التعابير الأدبية الحديثة والمعاصرة التى نستطيع أن نتبين فيها تجليات إبداعية على جانب كبير من العمق والنضج فى محاولة تأكيد الخصوصية الأدبية العربية، ولعل كتابات محمود المسعدى وإميل حبيبى وجمال الغيطانى وغيرهم أن تكون نماذج روائية على ذلك.

إلا أن الرواية العربية الحديثة سواء استطاعت أن تشكل لنفسها بنية إبداعية خاصة مستلهمة من تراثنا العربى الإسلامى القديم، أو التزمت بالبنية الفنية الغربية، فإنها فى معظمها، وبمستويات متفاوتة، تعبر بشكل إبداعى عن هذا البحث الدائب عن الهوية القومية ومحاولة تأكيد الخصوصية الاجتماعية والوطنية والثقافية والقيمية فى مواجهة الآخر الغربى، سواء كانت رواية تاريخية أو عاطفية أو وطنية أو اجتماعية أو رومانسية أو واقعية أو حداثية. على أن الأمر لم يقف فى كثير من الأحيان عند هذه المواجهة بين الذات القومية والآخر الغربى، بل كان يمتد كذلك إلى التعبير الإبداعى عن الصراعات الاجتماعية الداخلية، مع نضج واستقطاب الأوضاع الطبقية. كما كان يتم التعبير الإبداعى عن الاختلاف والتداخل بين هذين البعدين من الصراع مع الآخر الغربى والصراع الاجتماعى. وكان هذا التداخل بين البعد القومى والبعد الاجتماعى (الذى كان يتخذ أحيانا مظهرا ذاتيا فرديا أو عاطفيا أو أخلاقيا) يزداد حدة بعد كل هزيمة من الهزائم الكبرى التى توالت على التاريخ العربى الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر ومع تطور ونضج الوعى الاجتماعى والتاريخى والثقافى عامة. ولكن لعل هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابع فاجعة من أعمق وأفدح هذه الهزائم جميعا وأشدها تأثيرا فى الواقع العربى عامة وفى تطوير الوعى التاريخى فى الإبداع العربى عامة، وفى الرواية العربية بوجه خاص.

ولعل من أسباب تفاقم وتعميق آثار هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابع كارثية، تلك المرحلة التاريخية التى سبقتها منذ أوائل الأربعينيات والتى تميزت بنضج الصراع السياسى والاجتماعى الذى أثمر إقامة أنظمة قومية تقدمية فى بعض البلاد العربية مثل سوريا ومصر والعراق ثم الجزائر والسودان واليمن وليبيا. وبرغم ما صاحب هذه الأنظمة القومية من أشكال استبدادية قمعية بالغة البشاعة والشراسة فى كثير من الأحيان، فإنها ارتبطت بمشروعات قومية طموحة شاملة تضمنت رؤية توحيدية قومية ومحاولات ومنجزات تنموية تقدمية وتطويرا ثقافيا عاما. ثم كانت هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها بعد ذلك، وخاصة الانفتاح الاقتصادى فى مصر عام ١٩٧٤ فالصلح مع العدو الإسرائيلى عام ١٩٧٧ فالحرب الإيرانية العراقية فالعدوان العراقى على الكويت فالتدخل العسكرى الغربى الأمريكى المكثف فى البلدان العربية الخليجية. لقد أفضت هزيمة ١٩٦٧ وهذه الهزائم التالية إلى هزيمة ساحقة للمشروع القومى التقدمى. فتمزق النظام العربى وازدادت الفرقة والاتجاهات القطرية والانعزالية بل العدوانية بين بعض البلدان العربية، وتفاقمت واستشرت العدوانية والتوسعية الإسرائيلية وإختل ميزان القوى العسكرية فى المنطقة العربية لصالحها، وازدادت وتعمقت التبعية للرأسمالية العالمية عامة والأمريكية بوجه خاص وتضاعف القمع والقهر والاستبداد والاستغلال والفساد والإفقار والتخلف، كما تفاقمت الاتجاهات الأصولية الماضوية اللاعقلانية المتزمتة التى تبنّى بعضها أساليب إرهابية مسلحة لفرض أفكارها على المجتمع والسلطة المدنية وإقامة سلطتها الدينية.

إنها مرحلة كاملة لا تزال مستمرة من القلقلة والتأزم والتردّى والتفكك والانهيار على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والمفاهيمية والذوقية والأخلاقية القيمية عامة، أخذت تسود فيها حالات اليأس والإحباط والاغتراب وفقدان الاتجاه السياسى والفكرى والقومى ، وحوصرت إرادات المقاومة والمجاوزة، والاتجاهات العقلانية والديمقراطية والتقدمية.

وتكاد أغلب الروايات العربية الحديثة التى صدرت طوال الأربعين سنة الماضية أن تكون أكثر الأجناس والأنواع الأدبية تعبيرا عن هذه المرحلة التاريخية بموضوعاتها ومضامينها ورؤاها الاجتماعية والإنسانية المتنوعة مع اختلاف مستوياتها الفنية والدلالية. إن الرواية العربية طوال هذه المرحلة أصبحت بحق ـ على حد تعبير الدكتور على الراعى فى مقدمة كتابه (الرواية العربية) ـ لسان حال الأمة العربية والديوان الجديد للعرب، ولكنها اللسان والديوان اللذان يعبران فى معظم تجلياتهما الإبداعية عن محنة الواقع العربى فى ظواهره النفسية والسياسية والمجتمعية والقومية والإنسانية والقيمية. وهى تكاد تماثل فى هذا الرواية الفرنسية والروسية والإنجليزية فى القرن التاسع عشر، عصر شراسة التحول الرأسمالى، عصر ستاندال وفلوبير وبلزاك وديكنز وتولستوى وترجينيف وتشيكوف ودستويفسكى، رغم الاختلاف بين الرواية العربية الحديثة وهذه الرواية الغربية من حيث البنية الفنية والدلالات الاجتماعية والقومية والوعى التاريخى.

لقد أصبحت الرواية العربية بحق التاريخ الإبداعى العمقى المتخيل داخل التاريخ الموضوعى العربى المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الإبداعى الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربى وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه والتباساته، سواء فى تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية. نقرأ فى أعمال نجيب محفوظ، على تنوع هذه الأعمال من الناحية البنيوية والأسلوبية والدلالية وبخاصة فى ثلاثيته، ما يكاد يمثل تاريخا ملحميا واحداً لمرحلة متصلة زاخرة بالتناقضات والصراعات بين الأشخاص والأحداث والقيم والمواقف التى تشكل بأبنيتها الأدبية السردية الخاصة ما هو أعمق من التاريخ المصرى فى مظاهره الحديثة التى تتابعها هذه الأعمال وتعبر عنها مع ذلك برؤية وبنية زمنية تاريخية متخيَّلة خاصة. ونقرأ فى العديد من أعمال عبد الرحمن منيف وبخاصة ملحمته الروائية (مدن الملح) تاريخا وجدانيا إبداعيا عميقا لنشأة وتطور وتناقضات ظاهرة من أخطر الظواهر العربية التى أخذت تشكل عاملا من أبرز عوامل التخلف والتبعية العربية، وإن كان من المفروض أن يكون عاملا من عوامل التحرر والتقدم، وأقصد به ظاهرة النفط العربى. على أن القضية لم تكن قضية نفط فحسب، بل هى قضية تشكل العلاقات السلطوية والطبقية الاستغلالية والقمعية فى مجتمع من مجتمعاتنا العربية. وفى روايات جمال الغيطانى عامة نجد مختلف أنماط التراث العربى الإسلامى، التاريخى والدينى والثقافى على السواء، نجدها مادة حيّة لصياغة أبنية روائية جديدة ذات زمنية متداخلة تعبر تعبيرا إبداعيا نقديا عميقا عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واغتراب الإنسان فى واقع الخبرة العربية المعاصرة. وفى روايات صنع الله إبراهيم نتابع فى أبنية فنية رفيعة، متداخلة الأزمنة، متعددة التشكيل، وقائع من التاريخ القديم والحديث، ونصوصا حقيقية تسجل بعض ما يحدث لنا وحولنا، لنتبين ملامح التردى والانهيار والتفسخ الذى ينخر فى قلب الأوضاع العربية الراهنة. وهكذا الشأن فى مختلف الإبداعات الروائية الحديثة والمعاصرة طوال الأربعين سنة الماضية. وكان من الواجب أن أكتفى بهذه الإشارة السريعة إلى تلك الأمثلة التى تعبر عنها جميعا، ولكنى حريص على أن أسرد أسماء بعض الروائيين العرب الذين تشكل أعمالهم ـ فى تقديرى ـ التاريخ الوجدانى الإبداعى المتخيَّل لواقع

التاريخ العربى الراهن فى أبعاده النفسية والاجتماعية والقومية والفكرية والقيمية المختلفة. لن أعرض للدلالة العامة لأعمالهم ، ولن أبين الاختلاف بينهم فى المواقف والرؤى ولا التفاوت بينهم فى المستوى الإبداعى، ولن أضعهم فى هامش فى نهاية هذه الدراسة كما كان من الممكن أن أفعل. وإنما سأكتفى بمجرد ذكر بعض الأسماء الدالة بذاتها على ما أريد أن أؤكده. إننا نستطيع أن نتبين معالم تاريخنا المعاصر كله فى أبعاده المختلفة التى أشرت إليها فى روايات يوسف إدريس وعادل كامل وطه حسين ويحيى حقى وتوفيق الحكيم وحيدر حيدر وحنا مينه والطاهر وطار وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وجوده السحار، وسعد مكاوى وفتحى غانم وثروت أباظة ويحيى الطاهر عبد الله وغسان كنفانى وفتحى إمبابى، وسحر خليفة وحنان الشيخ وإدوار الخراط ومحمود دياب ومبارك ربيع وإلياس الخورى وعبد الرحمن الربيعى وفكرى الخولى وإميل حبيبى وحليم بركات وبهاء طاهر وجبرا إبراهيم جبرا والطيب صالح وغائب طعمة فرمان وتوفيق يوسف عياد وعلاء الديب وعبد الحكيم قاسم وإسماعيل فهد إسماعيل وعبد العزيز مشرى، وغادة السمان وأحمد إبراهيم الفقيه ولطيفة الزيات ووليد الرجيب ويوسف القعيد وعشرات غيرهم مما يمكن أن أملأ بأسمائهم صفحات أخرى. ولكن حسبى هذه اللوحة من الأسماء التى تكاد ترسم تضاريسها المختلفة التضاريس العميقة للتاريخ العربى الراهن. وعلى اختلاف مواقفها الإيديولوجية ومستوياتها الفنية، فإنها فى أغلبيتها تشكل بإبداعاتها الروائية الوعى الناقد الرافض للتاريخ العربى الاستبدادى المتردّى المأزوم المهزوم الراهن. وهى بهذا تمثل، فى أغلبيتها كذلك وبسردها المتخيَّل وبنيتها الزمنية ـ التاريخية الخاصة، التاريخ العربى المناضل المتطلع إلى مجاوزة التاريخ الواقعى الراكد السائد.

وإذا كانت الرواية العربية قد أخذت تتخلص من ارتباطاتها الأولى ببعض الأبنية التعبيرية القديمة من مقامات وحكايات وسير شعبية، وأخذ يغلب عليها الشكل الروائى الغربى، فإنها عادت ـ كما رأينا ـ عند بعض الروائيين المعاصرين إلى استلهام الأشكال التراثية القديمة والتاريخ القديم والحديث استلهاما متخيَّلاً أو نقلا تسجيليا مباشرا منه. كما تداخلت فى الرواية العربية الحديثة بعض الأجناس الأدبية والثقافية الأخرى من شعر ومسرح وفكر، فضلا عن إفادتها من بعض الفنون وخاصة فن السينما. ولقد أتاح هذا للرواية العربية الحديثة مزيداً من الاتساع والعمق والتنوع فى تشكيل أبنيتها الزمنية التاريخية المتخيَّلة الخاصة وفى التعبير الإبداعى العمْقى المتنوع عن خصوصية وإشكالية ومأساوية تاريخنا القومى والاجتماعى والإنسانى المعاصر فى إطار عصرنا الراهن. وبهذا نستطيع القول بأن زمننا العربى كذلك هو بحق زمن الرواية.

على أن هذا لا يقلل من القيمة الإبداعية التعبيرية للأجناس الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومسرح ، فضلا عن الأنواع الفنية الأخرى ومختلف التعابير والإبداعات الثقافية التى تسهم فى تغذية وتعميق زمنية البنية الروائية نفسها.

وفى عصرنا الراهن الذى أخذت تسود فيه العولمة والهيمنة الرأسمالية فى المجال السياسى والعسكرى والاقتصادى والاجتماعى، وتسعى للامتداد إلى المجال الثقافى لتنميطه وتطويعه لمصالحها الخاصة، كما تستشرى الاتجاهات اللاعقلانية المتزمتة المتعصبة المعادية للديمقراطية وللتفتح الإنسانى، يصبح للرواية بوجه خاص، بطبيعتها الزمنية التاريخية الإنسانية، إلى جانب الأشكال والتعابير الأدبية والفنية والثقافية الأخرى، دور تاريخى كبير فى التوعية والتنوير والمقاومة...

●

هل من خصوصية للرواية العربية؟

محسن جاسم الموسوى*
(العراق)

تفترض التساؤلات فى « خصوصية » الرواية العربية وجود امتدادات فعلية لها فى الموروث الأدبى العربى ، تماماً كما تفترض من الجانب الآخر غياب مثل هذه الامتدادات : وبمعزل عن العناية الجديدة بـ« السرديات » و« الأجناس المُدخلة » التى تعترف ضمناً بقرابة هذه النصوص لشكل الحكاية الوسيطة الزاخرة بهذه الأجناس ، فثمة رأى سائد بين النقاد العرب يغاير ما جاء بـه مُؤرخو الأدب مثلاً ، يخلص إلى أن « الرواية » التقليدية كانت غائبةً ، مقارنةً بهذا الحضور الطاغى للشعر التعبيرى والمنظوم ، أو بـازدهـار « المقـامـة » فى مـطلع « الانحطاط » المدينى أو الحضرى فى الحياة العربية ، أى عندما بلغت المدنية تفسخها الذى لابد منه[1] .

ولربما كانت قرون الانحطاط أو اهتزاز البنية المدينية وتخلخلها ومن ثم غياب الحرية الذهنية والفكرية ، بمثابة أسباب تفسر مثل هذا الانكماش ، لكن المقارنة بالآداب الأخرى تستدعى المزيد من التساؤل ، كما أنها تحتم الانحراف عن « المقارنة » ذاتها والتنقيب فى أجواء الحياة العربية الإسلامية التى أتاحت ازدهار الغناء والنظم والزخرف والسرد التاريخى والمحكى ، لكنها حالت دون ظهور المسرح والرواية .

وإذا كان المسرح قد اقترن بالوعى بـ « الإنسان » فى صراعه مع الآلهة والبشر ، فإن غيابه ليس صعب التفسير ، كما أن اقتران الحياة العربية حتى العصر العباسى الثانى بـ « الامتداد » الصحراوى الواسع جعل مساحة الفعل شاسعة ومسكونة بالتأمل بحيث بدا العنصر البشرى مذاباً فيها ، ثانوياً إزاءها . وجاءت ألوهية السلطان من جانب وغياب المؤسسة المدينية وميوعة الأنظمة والاعتبارات وانعدام شكل الدولة لتفرض تغييبها الخاص لكل ما هو معنى بالصراع الحقيقى والمشاكلة اللفظية للواقع . إذ بقى « الشرق » ممنوعاً من الاعتراف لمراحل طويلة : وبدون الوعى بالصراع والاعتراف بالمحنة ومواجهة الواقع لن تنشأ الرواية التقليدية مهما قيل عن قدرتها التوليفية للأجناس اللفظية . أما عندما يضطر الرواة إلى أن يقرنوا المشيئة الإلهية والقَدَر بالسلطان فإن السرود تتضاءل إلى « حلول » و« زيجات » اعتيادية تقارب صغار الوقائع ، كما هو

* الكاتب : رئيس قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة صنعاء ، فرع تعز .

الأمر فى حكايات الرشيد فى (ألف ليلة وليلة)وحكايات السلطان بيبرس ، لكنها لا ترتقي إلى فن الرواية التقليدية . وبينما كان المناخ الثقافى - الاجتماعى يتيح نمواً جمالياً معيناً فى الغناء والتعبير والزخرفة وحكاية التسلية والكدية والمسامرة ، فإنه لم يكن مستعداً لاستقبال فنون أخرى ، وخاصة عندما تكون هذه الفنون « معارضةً » غير امتثالية .

وحتى (المقامة) لم تتمكن من الحضور بدون المصالحة مع المجتمع الغالب : فكانت (الحيلة) و(الكدية) و(المسامرة) ونزعة تقليل الشأن الذاتى سبلها لترغيب الغالب وتسليته ومن ثم اختراقه ، وهو ما ستفعله بعض الروايات المعاصرة مثل (الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل) (١٩٧٢) بعدما كانت الرواية الاجتماعية النقدية عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس وكاتب ياسين ومحمد ديب وحنا مينه وتوفيق يوسف عواد وعبد الرحمن منيف وفؤاد التكرلى قد أقامت مقارباتها اللفظية على أساس الندية والفضح عبر تقنيات وأنظمة سردية متفاوتة .

الاجتماعية (الواقعية النقدية) اعتيادياً ، إذ تكاد تشغل تسمية ثلثى المنتوج الروائى العربى مادام نجيب محفوظ ، بأنظمة السرد العديدة وزوايا النظرة وتفاوت الأصوات لديه ، قد حقق منجزاً مدينياً خارقاً حتى أصبحت مقارنته بديكنز مقبولة عند كل مؤرخى الرواية المدينية . ومجرد البحث فى تسميات أنماط الجنس الأدبى يعنى ضمناً الاعتراف بأن الرواية العربية ليست ذات خصوصية أو فرادة : فشأن المألوف والمعروف عالمياً هناك رواية المذكرات والرسائل والسيرة والريف ابتداءً من (زينب) ومروراً بروايات عبد الرزاق المطلبى وعبد الخالق الركابى . كما أن الرواية الواقعية تتوزع إلى روايات سياسية ومدينية وعائلية ، كروايات ديب وفرمان . . إلخ . وبقدر ما يعترف لهذه بتعددية لسانية وهجنة سردية ، فإن الناقد لا يرى فيها خروجاً على المعروف فى (مبادىء الرواية وسماتها) باستثناء القرائن الطبعية والمناخية والشخصية ومتطلبات الوصف . وعندما ننزع هذه عن البنية والتراكيب والشخوص والأفعال ومحمولاتها نكون أمام مجموعات من الوظائف والأشكال والأنماط المتكررة فى الآداب الأخرى .

وإذ تعنى احتمالات المقاربة اللفظية إمكانية احتواء الندية والهدم لضمان الاستمرارية والتجدد فى بنيتها الوظيفية ، فإن مهمتها النقدية لا يمكن أن تكون فريدة بخصوصية معينة : فالوظائف المألوفة للسرود هى نفسها المتداولة فى الآداب العالمية ، كما أنها هى التى تمنح هذه السرود تسمياتها العديدة ؛ فهنالك روايات السيرة الذاتية كـ (الأيام) لطه حسين ، وهناك سير الأبطال (روايات حنا مينه الأولى كالمصابيح الزرق والثلج يأتى من النافذة) وسير التحولات المقرونة بالانتقال من الريف إلى المدينة كـ (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد و(الوشم) لعبد الرحمن الربيعى و(الزهر الشقى) لعزيز السيد جاسم ، وهى تحولات سياسية وذهنية أيضاً . أما سير التثاقف فهى كثيرة ، من بينها (الحى اللاتينى) و(الخندق العميق) لسهيل إدريس . أما سيرة الانقلاب السياسى المذهبى أو التمرد على التنظيم فلها مكانتها فى السيرة العربية الحديثة عند مطاع صفدى وعزيز السيد جاسم وعبد الرحمن منيف وغانم الدباغ ومؤنس الرزاز . ولم يكن حظ الرواية

وحتى النصوص الجديدة لإبراهيم عبد المجيد ومحمد زفزاف لم تستطع تجاوز متطلبات القصة (والسيرة) بوظائفها السردية المعروفة ، فالرواية التقليدية أوجدت قيمها واعتباراتها وعناصرها وتأسست فى سياق خاص يتناغم مع الميل الإنسانى للانتظام الذى يحدّ من الجريان والسيولة . فلربما يستسيغ الكاتب « دينامية » النص المولدة لذاتها لكنه يجد نفسه مشدوداً إلى عقدة وصراع وشخوص . ولم يتأكد بعد ما إذا كانت تجربة إدوار الخراط قد أسست مكاناً لنفسها فى السرود : إذ وجد آخرون من جيله أنفسهم ينتقدون تشديد أسلافهم على مشاكلة الواقع والشخوص ، لينخرطوا فى تجريب واسع دون ضفاف واضحة أو مرسومة ، بينما كان آخرون يَنشدُّون إلى حاضر غريب مريب لا ينتمون إليه لكنهم يتحاورون معه على الرغم من ذلك . فالمؤلف يمتزج بالسارد فى (اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، ويذوب أحدهما فى الآخر ، بينما يتنامى جو من العدمية والتوتر الكافكاوى الذى لا فكاك ولا مخرج منه . ويصعب أن نتحدث عن « خصوصية » لمرموزات كونية أو

لمشاعر وحالات وأنظمة سردية ظهرت مثيلاتها وتكررت فى الآداب العالمية . وما يذكر فى هذا الميدان يقال أيضاً عن عشرات الروايات المماثلة : فرواية زياد عبد الفتاح (وداعاً مريم) ذات موضوع مألوف على الرغم من ابتعاد الروائى العربى عنه ؛ ويمكن أن نجده فى رواية استورياس (السيد الرئيس) . لكن زياد عبد الفتاح تعامل مع الابتزاز والمخاتلة واحتراف السلطة بجرأة ، فكان أن استجاب جزئيا إلى ما كان الرواة القدامى يتلمسونه عن بعد ، بحذر شديد ، فممالأة السلطان أو مداهنته أو توخى السلامة قربه تنتهى فى طريق مسدود . لكن حظ التصريح له تذكاره فى نهاية ابن المقفع . أى أن النواة الخاصة لمثل هذه السرود موجودة فى نصائح الملوك والساسة ، لكنها ليست خاصة بالعرب دون غيرهم ، وللهنود والفرس مثلها الكثير . كما أن التنويعات المختلفة فى الرواية تضمر فى داخلها الوظائف العديدة المعروفة للسرود مُتشابكة أو مستقلة لتكون أجواؤ ها وحدها مفضية إلى ألوان محلية تؤكد خصوصية المزاج والعادات والتقاليد فى الرواية العربية ؛ ولهذا يحقق الدور التزيينى للوصف ضمناً هذه « الخصوصية » . فإذ تجذّر القرائن الحكاية ، يزيد هذا التجذير من اللون المحلى الذى عرفت به روايات محفوظ ويوسف إدريس وعبد الخالق الركابى وبوجدره وبن هدوقة وغيرهم .

ولا يمكن إهمال مثل هذا الدور التزيينى حتى عند مناقشة النصوص المنشقة على الرواية التقليدية ؛ إذ إن الانفتاح على الخطاب الصوفى أو الإفادة من السينما والملصق والوثيقة والسرود التاريخية لا تلغى الوظيفة السردية الأصلية ، لكنها يمكن أن تأتى بانزياحات متباينة عن هذه الوظيفة : فثمة فاعل ومحمولات (رغبات وتناقضات) وأحداث (وحدات سردية صغرى أو كبرى) ، وثمة سلطة ومالأة ومعاداة وغالب ومغلوب وسالب ومستلب وازدواج وانفصام داخل الذات الواحدة . لكن هذه الوظائف والأفعال وهؤلاء الشخوص اكتسبوا تعقيدات فى الروى تعزز جزء الوصف والتوازى والتكرار والتوشية والتدرج والدمج والطباق ، بينما تعمقت جوانب الشخصية بالمطاوعة والتقابل . ولهذا غالباً ما يعنى البحث فى الخصوصية التنقيب عن قيمة هذه المواصفات واكتشاف انتشارها داخل النص . إذ يمكن القول استباقاً للتحليل إن « النص » يعنى قيمة هذه المواصفات مجتمعة ، أما قوة القص فتأتى من قيمة الوظائف وأنماطها وأنظمتها السردية . أى أن « النص » يقترن بـ « الخطاب » أولاً .

ولربما كانت (حرافيش)[٢] نجيب محفوظ مثلا ذات نكهة محلية خالصة ، لكنها ليست غريبة على محيط أوسع كانت فيه فكرة الفتوة غالبة . وهى إذ تتمظهر فى السرد بأشكال ملحمية مختلفة فإنها تتأسس فى سياق أوسع هو الموروث العربى الإسلامى منذ أيام الناصر بالله ، والذى يجعل منها مستوعبة ومقبولة : فالفتوة الناجى يتحرك بموجب motto أو دافع محرك ، خلاصته الفكرة ذاتها « اللهم صن لى قوتى ، وزدنى منها ، لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين » . إذ إن الفتوة تتأسس بموجب اعتبارات عديدة منها القوة الجسدية وفعل الخير وخدمة الآخرين ومواجهة المتسلطين وضعاف النفوس والجبابرة . ولربما تجد الفكرة مثيلها فى فروسية العصور الأوربية الوسيطة ، لكن سياق الفتوة (مدينى) أولاً ، وهو ما التقطه محفوظ فى ملحمته المدينية المغايرة للفروسية . وباستثناء فكرة الفتوة وتمظهراتها فى عدة أجيال عائلية ، فإن (الحرافيش) تقوم على أساس الوحدات والوظائف السردية المألوفة كتقابلات الأبطال والمحمولات وتوازيات الوحدات السردية . ولهذا نجد من السهل اختصار القصة ، بينما يصعب اختزال « الخطاب » حسب مفهوم جينت مثلا . كما أن خصوصية (عرس بغل) للطاهر وطار تستقر فى « الوثيقة » والتضمين والتحسين على الرغم من أن استعادات الحاج كيان من الموروث لم تكن منزوعة الوظيفة تماما ، فاسترجاعه لشخصية المتنبى وحمدان قرمط انتقائى يتيح له تبرير وضعه الشخصى (العجز الجسدى) ومن ثم تعزيز قراره وفعله (مجاملة الوضع الراهن لحين اصطياد اللحظة المناسبة) : فالذرائعية سياسية - اجتماعية لا علاقة لها بالفتوة : وما اضطرار الحاج كيان إلى الاحتيال أيام عجزه الجسدى إلا انزياح عن الوظيفة الأصلية وانحراف عن محمولات مألوفةٍ بوصفها سننا ؛ لكن البطل أصبح بحكم هذا الانزياح سليل الشطار لا الفتيان . أما السرد فلم يخرج كثيراً عن وظيفته الحكائية (إنقاذ الحبيب) ، إذ يوجد فاعل « الحاج

كيان » ومضاد « خاتم » و« حبيبه » ، أى « العنابية » . وهناك ازدواج المحمولات وتقاطع الرغبات عند الحاج كيان وخاتم والعنابية .

لكن السرود الوظيفية بفواعلها ومحمولاتها ومتوالياتها لا تكتسب طراوتها وحيويتها وفعاليتها دون هذه الألوان والأوصاف والقرائن التى تمتد فى المأثور والتاريخ ؛ بحيث يصبح التناص المضمونى واللسانى من خصوصيات النص ؛ فما يقال عن « صوفية » الحاج كيان أو عن « فتوته » خاص بهذا النص دون غيره ؛ كما أنه عربى إسلامى فى مزاجه وشرعيته الحالية والتاريخية ؛ فليس اللون وحده الذى يمنح الخصوصية وإنما هناك « شرعية » أخرى يحققها التناص بمعناه الاستعادى للعادات اللسانية والمقبولات الاجتماعية والسنن السلوكية . وبينما كان المؤلف يدخل مجموعة من التضمينات (المأثورات والأقوال) ، تداخلت هذه فى تكوينات الشخصية وتقلباتها ومستقبل سلوكها بشكل أو بآخر ؛ بحيث اكتسبت صفة التحريض والكبح والتوسل والإمهال والتحايل والتوريط فى سياق تاريخى يتسع مجاله لفعل أوسع بكثير مما تمكن منه النص المذكور .

ولم يكن التناوب بين السرود وتغليفاتها (إحداثيات السردة ومذكرات الرحالة) فى (الزينى بركات) لجمال الغيطانى نظاماً سردياً خاصاً بهذا النص ، إذ إن مؤلفين عديدين لجأوا إلى (تقديم قصة وإرجاء أخرى متوازية أو متزامنة) ، لكن مادة السرود وتغليفاتها كانت تتداخل وتتعاكس فى سياق وسيط له نكهته ولونه ومبرراته وسننه ، وبدون هذا التسنين الوسيط تضيع على القارىء الغريب عليه فرصة اصطياد التورية والتلميح والإشارة . أى أن موضوع القهر والاحتراف السياسى ليس جديداً ، وهناك روايات عربية تعاملت معه على أنه موضوع كونى قد يشتد فى هذه المنطقة أو تلك ، كما هو أمر (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف مثلاً ، لكن (الزينى بركات) أقامت نظامها السردى على أساس السنن المألوفة فى كتب التاريخ بما أتاح لها زج القارىء فى رؤية مضطرة إلى المناوبة بين الحاضر المضمر والماضى المفضوح . وبينما جذّرت (الزينى بركات) السرد فى الأفق المحلى والتاريخى جعلت (شرق المتوسط) موضوعها آنياً وحاداً ، كما هو أمر الحرية السياسية المقموعة .

ويصبح انعدام الخصوصيات أكثر بروزاً فى النصوص التى تطغى موضوعاتها العامة على ما سواها ، فرواية (السجين) لنبيل سليمان مثلاً تتخذ قضية السجن والتغرير والتعذيب والابتزاز والقمع والصمود موضوعات لها ، وهى موضوعات تتكرر فى الآداب جميعاً ، لكنها فى مقارباتها للواقع السياسى لم تزل تحظى باهتمام[٤] ، أى أن (السجين) يمكن أن تكون رواية أى سجين فى هذا الكون ، فهى سرد ثالث تتخلله استرجاعات ذاتية : « كنت أراقب بعجب وببلاهة ، وكنت مطيعاً على نحو لم أعهده فى نفسى قبل اليوم » . . (ص ٩٢) . لكن الصوت الثالث يبقى طاغياً، مقيماً مسافة ما، خالية من الخصوصية.

« قص على كل الأسماء التى رآها منقوشة فى جدار الزنزانة ، حكاية عذابه ، ووهنه ، وثقته المتنامية ، واعترته سعادة وطمأنينة لأن قصصاً كثيرة أروع مما حكى ألف مرة ، أخذت تسرد على مسمعه عن أقبية أخرى وأناس آخرين من أفواه النقوش التى تتوهج فى قلب الأسمنت »[٥] .

لكن الرواية فى الوطن العربى حققت أيضاً بعض خصوصياتها عندما تعاملت مع الواقع بعمق أكثر ، لا بصفته مادة منظورة وظاهرة ، وإنما بصفته اللسانية أولاً ، فالتعددية اللسانية فى بعض روايات محفوظ لم تكن مجرد محايثات واقعية عندما اختزنت فى داخلها العادات والتقاليد والأعراف التى تيسر معرفة امتدادها التاريخى والآنى ، كما هو الحال فى (أولاد حارتنا) و(زقاق المدق) مثلاً . وما يقال عنه يقال أيضاً عن حوارية (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان ، أو (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلى : هذه الروايات ليست « اجتماعية » بالمدلول النقدى التقليدى المتعارف عليه لأن تعدداتها الصوتية تفضى إلى حالات وأعراف وطبائع ، كما أنها تفتح مغاليق

السرود ، فثرثرات العجائز فى (الرجع البعيد) هى أيضاً مفاتيح الأسرار ومن ثم متواليات الأفعال لكنها ثرثرات لها امتدادها وصفتها الاجتماعية ، والمحلية البغدادية تحديداً . وليس من الصعب تبين الطباع والتقاليد والعادات فى مثل هذه التعددية اللسانية ، كما أن هذه تتيح عادة معرفة التضاريس الخاصة بالمدن ، كبغداد والقاهرة ، بحاراتها وأحيائها . ومثل هذه الكتابات المتجذرة فى الكلام والموروث الشعبيين غالباً ما تحقق تطابقات صورية شديدة بين الملفوظات ومدلولاتها بما يدفع القراء إلى استسهال تفسيرها وتقديم صورهم اللفظية الخاصة لها . وتقود المشاكلة للواقع إلى مثل هذا التفسير أو ذاك . إذ ينبغى الاعتراف دائماً أن أكثر النصوص مشاكلة للواقع المنظور وحتى لتعدديته اللسانية هى أيسرها وأشدها عرضة للاستعراض والاختزال . لكن أصحاب التفسير المجزوء يفرطون عادة بمادة كثيرة تفرزها القيمة اللسانية لهذه النصوص ، وهى القيمة التى تشكل خصوصيات ليست هينة فى الكتابة العربية .

وتكاد استدعاءات « النصوص المراوغة » للموروث الوسيط أن تحول دون هذا التفسير أو غيره ، والدعوة الملحة بدل ذلك للتأويل ، فثمة خطابان داخل هذه النصوص ، أحدهما متسلط وجائر ومهيمن وآخر مقموع ؛ كما أن كل واحد من الخطابين يتفرع فى سلسلة أخرى من الخطابات ؛ فعندما يظهر خطاب الزينى بركات المراوغ أو خطاب زكريا بن راضى المضمر شكلاً والظاهر أداء يوازيهما خطاب مستقر متواتر للرحالة يتيح كشف تعدديات الغاية فى البيانات والبلاغات والرسائل والمحاورات والتأملات ، فخطاب الرحالة محايد ، يعزل بين هذه الخطابات وبين الخطاب الصوفى الذى تتردد فيه المأثورات والمقولات والأفكار ، كما تختزن التواريخ والمواقف . أى أن التقابلات بين الشخوص فى النص هى لسانية أولاً ، وهى التى تفضى إلى ما يدور . ويتأسس الخطاب الصوفى تحديداً تأسيساً لسانياً لدرجة أن البحث عن خلوة يفترض التأمل والإفصاح أكثر من أى شىء آخر . يقول أبو السعود فى رواية الغيطانى المذكورة : « من حين لآخر أحتاج إلى خلوة . . . من أجلها حفرت لنفسى هذا السرداب ، حفرته لجسدى أودعه فيه كلما حارت الروح وأعجزها الزمان »[٦] . ولا تقل خصوصيات الخطاب الصوفى عن الخطابات الوسيطة أو المشاكلات اللفظية لواقع المدينة العربية (تضاريسها وأعرافها) ، كما أنه لم يظهر عن فراغ ، وإنما جاء بمثابة البديل الحتمى لما هو جائر بحكم قدرته على المخاتلة وتفجير التأويلات . ولم يكن شيوعه (عند محفوظ منذ اللص والكلاب والغيطانى منذ الزينى بركات وعند أدونيس فى الشعر وعزيز السيد جاسم فى المقالة التأملية) مصادفة قبل أن يدركه الوكلاء الجدد فى الثقافة فيثيرون الارتياب ضده . وكان محفوظ فى (اللص والكلاب) سباقاً إلى التقاط هذا الخطاب ، لكنه كان خطاباً منسحباً ، مرتاباً ، تتشظى أطرافه فى مجموعة مراوغات تأنف من الوجود المادى للأشياء والمقولات . ولربما يستعيدها محفوظ ثانية فى (ليالى ألف ليلة) لولا نزعة صارمة ومرتابة فى آن واحد تحقق التطابق بين الكلام والشخوص ، لكنها تفجر الفعل بشكل أو بآخر أيضاً ، كما هو شأن الملفوظات الصوفية الوسيطة : فعبد الله البلخى يقول فى معاينته لما يدور : « لا السرور يستخفنى ولا الحزن يلمسنى »[٧] ، و« من يفرح بالفانى فسوف ينتابه الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه » (ص ٢٠٠) . فالكلام يصبح motto فعلية فى بنية النص ، متداخلاً مع الاقتباسات والتضمينات عن الوراق ، حتى تصبح المحمولات الصوفية ذات نكهة خاصة متجردة عن الرغبات المتداولة فى الوظائف الحكائية ، فالشطحات الصوفية ترتهن الكلام حتى يظهر عنها فى تحولات الشخوص ، كما هو بكاء السلطان فى خاتمة الليالى ، كما أنها تتسع للتأويلات التى لا تحتملها الوظيفة الحكائية .

ويتحول الخطاب الصوفى بخصوصياته (من مجاوزة للمحسوس وانفراج التأويل وتنامى مولدات الفعل و اتحاد الوجد فى الكلام) إلى مجموعة متقاطعة ومتشابكة من « الموتيفات » التى تتبنى على أساس مناجاة خالصة فى الغاية . أى أن النص الصوفى يغيِّبُ الآخر ، وهو بحد ذاته غير روائى على أساس أن الرواية تتأسس بموجب الحضور لا الغياب والتغييب ، ولكن اقترانه بالقص وتداخله معه استحصل له الفرادة والخصوصية داخل الجنس الروائى ، ولهذا ، ربما يجد النقاد مسوغاً للحديث عن الخطاب الصوفى على أنه من

« الأجناس لمدخلة » . وما يقال عنه يقال أيضاً عن روايتى إدوار الخراط (رامة والتنين وترابها زعفران) : إذ تبقى التسمية الروائية تجاوزية بحكم السعة التأويلية لهذه الكتابة وغياب المدركات واحتكامها إلى « ديناميتها » الداخلية وتجريبيتها المحض . أما عندما تلجأ الكتابة إلى التناص اللسانى وتضمين خطابات الآخرين أو إسقاط المألوف على غيره ، كما هو حال (شطح المدينة) للغيطانى ؛ فإنها تستمد خصوصية ظرفية : إذ إن نصوص الارتياب تبقى عادة على محاورتها المستمرة مع الواقع مهما كانت درجة اختبائها خلف آليات العلاقة مع هذا الواقع . ولربما يضطر الكاتب إلى تضمينات واسعة تعيده إلى نواياه الفعلية فى نقد الواقع ، كما فعل صنع الله إبراهيم فى (اللجنة) وهو يستعيد شعارات « الانفتاح » ، لكن هذه التضمينات لا تعنى « خصوصية » ما للنص .

وراهنت (شطح المدينة) و(اللجنة) على مكونات المكان وعناصر هدمه بعدما اختزل « الصوفى » الزمن إلى لحظة ديمومة خارجة عن الجريان الاعتيادى : ولا يعنى إصرار الرواية على « المكان » تضاؤل مساحة السرد والتأويل والتأمل ضرورة ، فجريانها السردى ليس رهيناً بالزمن بعدما قاد التدفق والتدرج والتقطيع والتجاور والتناوب والتضمين والتقنيات السردية الأخرى إلى التلاعب المعروف بأنظمة السرد ، لكنها يمكن أن تتعرض إلى غيبات سردية إذا ما كثر الشغف وعظم الوجد فى لحظات الانفلات المذكورة من الجريان ، فسواء شئنا أم أبينا يعنى الجريان تدفقاً سردياً مهما كانت اتجاهات هذا الجريان . أما الإصرار على اللحظة الصوفية فلا يعنى غير غيبة ما للروى ؛ ولم يكن الصوفى راوية .

لكن المكان يقترن بخصوصية ما لا تتوفر للزمان خارج سياقه الإسلامى الوسيط : وعدا الألوان والتضاريس والأخلاقيات العامة وأنماط السلوك المقترنة بالمدينة الفلانية أو غيرها ، فثمة خاصية أخرى للمكان تمتد عميقاً فى السلوك وتقلبات الزمن تجعل من هذا المكان مكوناً فريداً من مكونات الشخصية العربية . وعندما تسقط المدن أنماطها السلوكية والأخلاقية على الشخوص ، وتوجد تعدداتها اللسانية الجديدة ، فلربما توجد متشابهاتها التى تلغى الخصوصيات السلوكية ، لكنها قد تستعيد أيضاً روحاً تاريخياً ولسانياً وتحاور إرثاً ما كإرث الانهماك بالثروة والجنس فى التاريخ العربى الوسيط . وبغض النظر عن تفسيرات « الاستبداد الشرقى » وما يؤول إليه من قلق حول المصائر والأملاك ، فإن الرواية العربية ذات الامتداد اللسانى والتراثى (المحلى) استرجعت هذا الانهماك بشكل أو بآخر : إذ تستعيد (برج السعود) لمبارك ربيع (الدار البيضاء ١٩٩٠) و(الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة (المؤسسة الوطنية الجزائرية) مثلاً شيئاً من العادات الشعبية (سلوك الرعاة والدراويش فى الجازية وفرادة التأسيس الجنسى فى برج السعود) : فالإشاعة المحركة للفعل تعيد الرواية العربية إلى ديناميتها اللسانية ، كما أن هذه الإشاعة تقترن بالرغبة الشديدة فى الثراء ، بينما تقترن الجريمة بالرغبة فى المرأة . وقد تكون الرغبتان كونيتين ، لكن امتدادهما التاريخى فى الأدب العربى وازدواجية الرغبة فى المرأة (البغى والزوج الفاضلة المرغوبة فى آن) وعلاقة كل ذلك بالخوف من تقلبات الدهر وزوال النعمة ومصادرة المال والجمال ، عوامل تجعل من الكتابة العربية المذكورة ذات نكهة خاصة غامضة عسيرة على التحليل العقلانى خارج السياق التاريخى العربى الإسلامى !! وحتى محاصرة الغرباء فى « الجازية » لم تكن عابثة ، فالجازية حلم وحقيقة يتم التعامل معها على أساس أنها ثروة داخل القرية لا يجوز التفريط بها أو اقتناؤها من قبل الغرباء . أى أن جزءاً من خصوصية الكتابة العربية يتمركز فى هذا الانهماك بالجاه والثروة والمرأة ، وهو انهماك يتناقض مع الخصوصية الصوفية . وبينما يتمظهر الانهماك فى أنظمة سردية ، ينفى الخطاب الصوفى مثل هذه التعددية فى الأنظمة والوظائف !!

ومرة أخرى ، فإن الجمع بين الدنيوى والقدسى يأتى بخصوصية ما ، هى فى الحصيلة فريدة ومتناقضة لمن لا يحيا أو يلم بالسياقات التاريخية العربية والإسلامية الشعبية التى لا تتطابق ضرورة مع ما هو « رسمى » : إذ يمكن لنص كـ (الريش) لسليم بركات مثلاً[٨] ، أن يجمع خيوط السرد فى داخل استرجاع كثيف للموروث المادى والدينى الشعبى ، مؤكداً إمكانية انتشال الكتابة من التماثل الدارج وتحريرها من الأعراف والمواثيق .

ويمكن أن يكون السارد فى الجزء الأول روحاً ، ولربما كان الشقيق دينو تحت وطأة حضوره فيه ، لكن السرد لا يقيم سننه دون سياق مقبول يقيم داخل الثقافة الشعبية . ومهما بلغت درجة التمرد على السياقات داخل النص ، إلا أن السنن تجعل هذه الكتابة طيعة تمنح نفسها بتمرد عابث مرة وباستنفار للتعاطف مرة أخرى من خلال سلسلة من استراتيجيات الانزياح والانحراف والتكسير : فالروح القلق يصر على استكمال المهمة الموكلة منذ ذلك التجذير اللسانى لمطابقة الاسم على المسمى ، مَمْ البطل الكردى الذى أنشد إليه الأب فأطلق اسمه على ابنه (ص ٢٥) ؛ ومثل هذه التسمية وما تحتويه من تطلع ورغبة وهموم تبعث على الفعل والتذكير ومن ثم انتحار الابن وملء حياة العائلة بحضوره هاجساً . أما حركة السرد المسايرة فهى ليست مجرد جريان أو توليد للفعل ، لأنها صورية أيضاً كالريشة التى تندفع وتبطىء وتعابث وتتخابث ، فالحركة من خلال الريشة صورة « وتكويناً » هى التى تحرر انثيالات السرد « إنها الريشة ؛ التى تقف بينى وبين انتحارى . هذه الريشة ؛ هذا التمايل المنتظم فى انسيابها إلى قاع الحقيبة » - (ص ٤) ، أو « لكن هذه الريشة التى استقرت ثانية ، فى قاع الحقيبة ، أطبقت على فكرى ، وأيقظته على ما ينبغى فى أن أتفكر فيه بإلحاح » (ص ١٤) .

ومثل هذا (الواقع) يجعله « مقبلاً على حكاية غير متجانسة قط » (ص ٣٠) ، تسحب البساط من تحت قدمى القارىء المرتاب وتجعله يستسيغ تقلبات مَمْ آزاد فى مسوخ عديدة ، روحاً مرة وحيواناً شهوانياً بدون ذاكرة مرة أخرى : أما التفسير المغرى لـ (الريش) فيضعها فى مصاف نتاجات سياسية بامتياز تحرر نفسها من وثائقيات النصوص أو مباشرتها ، وتنبعث من داخل الذاكرة الشعبية فى هدم ذكى لكل البنية اللسانية والمؤسساتية للمجتمع الشرقى :

فهى عرض مائل لقضية إنسان مطارد ومضطهد « يحاول إيجاد مكان مريح لأبقاره وماعزه وحنينه وعظامه أيضاً » (ص ٢٥) . لكن هذا التصريح يهدمه خطاب آخر عدمى وساخر « هيا رتق الهواء يا بُنى » ، هكذا يعلن الأب (ص ١٣٣) مشيراً إلى المهمة السياسية الموكلة للابن ؛ فثمة مهمة مستحيلة . ويتعزز هذا الهدم بالحكايات الشعبية والموروثة والتاريخية (ص ١٥٣) و(١٨٦) : لكن الزمن « مائل » والبرهة وحدها المكتنزة ، والفضاء يتسع للتأويل ، واللحظة الحاضرة تنتهى بعد كل تدفق . ولربما تتكرر هذه اللحظة فى أخرى مماثلة ، كما تكرر الأبطال فى آخرين . وكما تكررت الأحداث فى غيرها ، لكن (الريش) تستدرج فى حركات الأشياء وأصواتها بنيتها المتقلبة المتغيرة المراوغة باستمرار : وهى فى هذه المراوغة من جانب واستمالة الموروث وإعادة تكوينه من جانب آخر تجعل من ذاتها نصاً فريداً مالكاً لخصوصياته ومانحاً نفسه لخصوصية أوسع فى السرد العربى والإسلامى الحديث ، تلك هى خصوصية الدوائر السردية والتخييل . إذ بينما ينشغل السرد بما وراء المنظورات والمشاهدات يرى السارد نفسه مأخوذاً أيضاً بفتح دائرة على أخرى ، كأنها المتاهة أو هى المتاهة ليتحرر مما هو ضاغط عليه مرة ويحقق التسلية والتشفى من نفسه ومن الآخرين مرة أخرى ، فالسارد يود أن يصبح سلطاناً هو الآخر فى حدود حرفته قبل أن يُعرض نفسه للتعذيب والآخرين للاستهزاء أمام ما يعجز عن عقلنته أو تفسيره .

وكان لابد من مستوى آخر من الخطاب ، ساخر هازل وعنيد ناسف فى آن . إذ لا يكفى أن نقول عن (الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل)(٩) إنها استحضار للمقامة والسخرية الجاحظية ، فثمة سخرية أخرى ناسفة تبتدىء من تقويض الذات (فضلة حمار محرن ، ص ٦٠) ، ليتضمنها سرد (رواية رسائل) يعتمد :

- تعددية الخطاب .
- التضمين .
- المحاورة مع القارىء .
- إهانة القارىء « قلت إنك لم تحس بى أبداً ، ذلك لأنك بليد الحس يا محترم »(ص ٦٢)
- احتواء المأثور (القدسى) والشائع (مكاناً قصياً) ، (نسياً منسياً) علاوة على حكايات الجاحظ وألف ليلة والشعر (٨٥ ، ٩٠ ، ١٤٢ ، ١٤٣) .

لكن البنية الساخرة أساسية ، فهى التى تعيد صياغة المأثور « تبعثر أولاد عائلتنا أيدى عرب»(٦٦): لكن السارد الساخر هو سليل الشطار والعيارين أيضاً ، يضحك ويغمز ويعترف وينتهز الفرص ويخوض التجارب ومغامرات الغرام ، ويسفهها ويتألم لأجلها . كما أنه يصرح برأيه (٧٩ ، ٨١) ويقارن بين الإسرائيلى والصليبيين (٧٧) ويفضح قصة القرى الدارسة .

وبينما كانت مراوغته الأساس بين الاعتراف والفهلوة تمرر شعوره بـ (الغربة) ، يسرت الأجناس المدخلة العديدة قوة خطاب يتشاطر مع الدنيا والناس والأعداء والأهل .

ورغم ذلك ، فإنه فى مراوغته وتضميناته وسخريته وهزله خطاب مكبوح ينزّ بإشارات كثيرة تعزز من مكانته فى موروث عتيق مشابه جاهد لتكسير نواياه من جانب ومنح نفسه قوة رافضة ليست اعتيادية من جانب آخر .

وإذ يتجذر هذا النص فى الموروث الساخر ويقيم نفسه فى الحاضر السياسى والأخلاقى ، ويستمد مشروعيته الفعلية فى سياقه داخل الكتابة العربية الوسيطة مستعادةً لمواجهة الحاضر وتفكيكه ، فإنه لا يملك إلا أن يكون جزءاً من خصوصيات الكتابة العربية الحديثة . ويمكن أن تستنفر كتابة المسعدى (حدثنى أبو هريرة قال) جاحظية النثر الوسيط وبعض مكونات السرود التاريخية ، إلا أن انشغالاتها واهتماماتها الأبرز التى تهيمن على الخطاب والقص ليست مماثلة لما يتمظهر فى فن إميل حبيبى ؛ فثمة تنويع آخر فى هذه الكتابة يتعمد استعادة (العنعنة) وكأنه يلفت الانتباه إليها بوصفها قوة لسانية تستطلع إمكانيات ضمان سلطة الخطاب المنقول مرة أو الإيحاء بمشروعيته أو الخلاص من مسؤ وليته مرة أخرى .

هذا الانحياز لـ (الخطاب) المتجذر فى الموروث امتلك خصوصيات أسلوبية ربما تضيع عند نقلها خارج سياقها فى لغة أخرى . فهى على خلاف السرود الوظيفية تعيش وتكتسب حيويتها فى تعددية لسانية وأنساق لها سياقاتها وأحكامها . أما السرود الوظيفية وبناها التى عددها بروب فهى ممكنة النقل ، على أساس أن « القصة » هى الأساس ، بينما يصبح الخطاب ثانوياً قابلاً للتحوير حسب اجتهادات الرواة وميولهم . ولهذا كانت (ألف ليلة وليلة) مثلاً تقتحم ثقافات الآخرين وهى تتعرض إلى التحوير والاختزال والإضافة والحذف ، كما أن استعادتها إلى الثقافة العربية كانت تحتم مثل هذا التخيير . ولم يكن غريباً أن يتم الانتباه إلى (ألف ليلة) فى العقود الأولى من هذا القرن من خلال انتباهة الآخرين إليها ، وكثرة تأكيداتهم فى مطلع القرن العشرين على المغزى الاستقلالى للفن كما تفصح عنه الحكاية الإطار ، أى حكاية السلطانة شهرزاد مع السلطان شهريار[١٠] . إذا كان فورستر ينشر سمات الرواية ويشير إلى خاصية السرد فى الحكايات ، بينما يمتدح « جسترتن » فى الحكايات ذلك الإعلاء لشأن الفن ، (إذ لم يسبق أن يعلن فى كتاب آخر مثل هذا الإطراء للاستقلالية الذاتية للفن) ، ولا يمكن أن نستغرب بعدئذ انتباه الكتاب العرب إلى هذه الخاصية قبل أن يتدارسوا الحكايات برمتها : فظهرت (شهرزاد) للحكيم ، وظهرت له ولطه حسين (القصر المسحور) (١٩٣٦) لكن (شهرزاد) الاثنين كانت ثارية ، تخطف وتسجن وتحاج الكتاب ؛ يسألها المؤلف :

« ــ عجباً ! أنت إذن هى التى أوحت إلىّ بكتاب ، أنت هى التى خرجت من عقلى وفكرى ! ومع ذلك يا شهرزاد تخطفيننى اليوم وتحبسيننى بين جدران هذا القصر الكبير ؟! »

لكنها مثلت أيضاً خروج الشخوص على مؤلفيهم ، فالشخصية المتكاملة ليست ملكاً للمؤلف الذى يضطر إلى التراجع منذ أن ظهرت فكرة المؤلف الغائب أو الميت .

« ــ وأنت أيضاً ، ألم تخطفيننى وتحبسيننى بين دفتى كتاب من القطع الكبير !؟ »

إذ إن الحكيم يستعيد من الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة مكانة السارد ودوره وتداخل صوته بصوت المؤلف ، ساعياً هذه المرة إلى تأكيد حقه فى الابتكار والخلق ، لدرجة تتيح له الخروج عن الأنماط والبنى والتراكيب الموروثة . ومثل هذا الانحراف يتيح له ضمناً التخلى عن معايير الكتابة الاحتمالية ، وسننها . ولهذا جاء فى النص المذكور أنه « أديب وكاتب روائى يختلق الحوادث ويبتدع الأشخاص » ، لكنه الابتداع الذى يتخلى عنده المؤلف عن التدخلات القسرية التى يحترفها دعاة

الاحتمالية فى الكتابة لغرض موضعة الشخوص فى أطر الأعراف والقيم السائدة ؛ يقول فى مقارنة وضعه بغيره من مؤلفى جيله :

« ــ إنه لمن المؤلم أن أرانى منفرداً بين أخوانى الأدباء بهذا الموقف الذى وضعنى فيه اليوم هؤلاء .. وإنى لأعجب كلما تذكرت أن غيرى من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما لقى من هذا الإكرام».

فها هو ذا « هيكل » يمرح طليقاً ، لم ترفع عليه « زينب » قضية فى المحكمة الشرعية ، وهذا « العقاد » لم يقاضه « ابن الرومى » أمام المحكمة « المختلطة » وهذا « المازنى » ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته ، أهل بيته وذويه من الأحياء فلم يتذمر أحد منهم » .

وبمعزل عما يمكن أن يقال فى تأويلات هذا الكلام ، إلا أن دلالته الواضحة تجزم فى الفصل بين ما هو مقبول وما هو مغاير ، فخروجه على النص التراثى أو عما ألفه الناس عنه يدفعه إلى استباق النقد ومواجهته . فخطابه هنا مباشر يتوخى امتلاك السلطة أو بعض أدواتها فى دائرة المحاكمة والاختلاف .

أما الإدراك الأوسع للمقارنات التى تنعقد فى (القصر المسحور) فهو التفريق بين التسجيل الخارجى للأحداث ، أو الروى الاجتماعى الاحتمالى ، وبين فضاءات المخيلة . وبدت (ألف ليلة وليلة) مرجعية الحكيم الأساس لا بصفتها عالم المخيلة الملىء بالإيماء والمكتنز بالهدم الذى لا ينتهى لسلطان الأعراف والمحرمات والممنوعات المختلفة ، وإنما لقوتها المرجعية فى ظل اعتراف آخر مهيمن هو اعتراف الغرب .

وعندما كانت العقود اللاحقة تشهد انفتاحاً معرفياً أوسع على الثقافة الغربية واهتماماتها بالأسطورة والمحكى ، مقرونة بوعى متزايد بأدبية الكتابة وتعقيداتها وكذلك بانكشاف الذات أمام الآخر ومجاهراته ، جرت الإفادة من آليات (ألف ليلة) وشخوصها ووظائفها فى سياقات خاصة ، وجودية فى الغالب ، إذ بدا السندباد رديفاً لعوليس ، يتبادل معه الأدوار فى البحث الدائم عن الفعل مرة والقلق الذى يوجد التوتر المستمر الذى لا مفر منه بغير الترحال والتجواب مرة أخرى . كانت هذه واحدة من « موتيفات » القصيدة الحديثة ، بينما كانت شهرزاد أمثولة المرأة المكابدة من أجل الحياة ضد الجور . لقد انتقلت (الليالى) فى عشرات القصائد والمسرحيات إلى ميدان آخر ، هو الموضوع الاجتماعى الساحر لقرابة ثلاثة عقود قبل أن يستعيد محفوظ هذه الحكايات ثانية إلى مزيجها الجذاب من السحر والحقيقة والزهد والتصوف والشهوانية .

ويمثل نص محفوظ (ليالى ألف ليلة) خصوصيات الحكايات ، فهو يتمثل الأصل ويحيد عنه فى آن ؛ فلياليه تبتدىء عند انتهاء ألف ليلة ، بعد أن استكملت شهرزاد الحكايات وتراجع الملك عن نواياه . لكن حكاياتها حملت علاوة على الوظائف الأصلية خطاباً مفعماً بالقصدية التى يرجع فضلها إلى أستاذها الشيخ الصوفى عبد الله البلخى . ولابد من أن يكون محفوظ مطلعاً على تلك الشفافية الخاصة بالزهد فى الإنشاء الأولى ليعيد بواسطة القرائن تكوين الفكرة السائدة التى أدهشت الكتاب الغربيين فى تقابلها وتعارضها مع الشهوانية والمادية . لكن (محفوظ) استعاد هذا المزاج من خلال الفاعل ، الشيخ البلخى هذه المرة . وإذ يظهر البلخى على مستويات الفعل شخصية محركة للفعل والحوار فإن حضوره الأوسع يتمظهر فى قرائن منتشرة حدت من الوظائف الموازية ، أى تلك المقترنة بالعفاريت والجن والأشرار من البشر .

وتمشياً مع هذا الاجتهاد فى النص كان شهريار فاعلاً وموضعاً للفعل : فهو يعترف بتأثير الحكايات فيه ، لامتلائها بالتذكير بالموت وقصر الحياة ، لكنه ينتفض على حالة استلابه فاعلاً : فشهريار فى الحكايات الجديدة وريث السلاطين والخلفاء المهمومين والمهوسين والجوالين ، القلقين مرة والباحثين عن المغامرة مرة أخرى . إنه مجموعة أفعال متراكمة متداخلة ، تحققت فى نص محفوظ عبر القطع والتوليف واللصق بينما بقيت الوظائف وبعض القرائن اللازمة لتكوين المزاج العام .

وعندما تكرر العنصر الخارق فى (ليالى ألف ليلة) تدفق السرد ، ففى تدخل الجن ــ كما يذهب تودوروف ــ تنشيط

لعقدة الروى . أما الجامع بين هذه الحكايات فلم يعد التأطير والتقديم والاختتام ، كما هو فى الأصل ، وإنما التتابع بزمنيته مرة وبوظيفيته مرة أخرى ؛ فالمتواليات تتبنى على أخرى فى ظل عقدة صراع بين الظلم والعدل ، الفساد والنظام ، ليتجاوز دور العنصر الخارق المصادفة ويتداخل بما هو إنسى ، فيتقاسمه الفعل مؤدياً فى النتيجة دوراً أوسع من « احتمالية » الواقعى ، من خلال هدم مستمر لمحرماته وكوابحه السياسية ، وحتى الجنس الذى يتمظهر فى سلوك فاجر لدى الجمالى التاجر مغايراً لطبيعته بدا تلقائيا بعدما اقتنع القارىء أنه سلوك واقع تحت تأثير حتمى لا قبل للمعنى برده . أى أن محفوظ استعاد بعض مشاهد الجنس بتزويغ قصدى عن الأصل ، ثم أعاد تكوينها بعدئذ من خلال التقطيع والتراكم .

ولم تكن إفادة محفوظ من الذرائعى والوسيلى الخارق اعتيادية ، فالعفاريت ليست أفعالاً فحسب ، وإنما كانت هباتها فى طاقيات إخفاء وغيرها اختزالات للزمان والمكان ، كما أنها مغريات شديدة تدفع الفعل إلى التراكم والتعقيد ثم التلاشى والانفجار . أما الواقع فقد كان يظهر بغرابته وتناقضه فى الحوارات التى تحذر من العلاقة بالمطاردين أو المقموعين أو تستدعى التعاطف معهم . لكن « للحيطان آذان » كما يقول الوزير . ويصبح الهمس أو المضمر من الكلام مستوى آخر من الخطاب فى حكايات محفوظ ، على خلاف حكايات شهرزاد التى بقى فيها ما هو مضمر فى صدر الحكيم دوبان ، فانفجار السرد أو تدفقه يوقف الموت ، وهو أى الموت لا يتماشى مع الحكايات التى تنفتح مرة لتنتهى فى حكاية أخرى .

وليست وظائف الحكايات أو اقتراناتها هى وحدها التى أعاد محفوظ تكييفها عن الأصل تكثيفاً وتراكماً ولصقاً وتوليفاً ، وإنما كان يستعيدها مغزى لتأكيد الكفاية الذاتية للفن ، فالخلفاء والسلاطين المهمومون أو السوداويون أو الباحثون عن الحقيقة أو المغامرة يحتاجون إلى إعادة تكوين ذواتهم ، ولابد من صدمات أو مواجهات تدمغهم إلى تحقيق مثل هذه المراجعة .

وبينما تدفع الحكاية الخليفة أو السلطان إلى مراجعة ذاته أو تأنيب ضميره ، فإن المملكة البديلة للحشاشين التى أقامها إبراهيم السقاء هى المرآة التى يرى فيها السلطان - نفسه فى عالم منخور . أما المزاج الكلى (لليالى) محفوظ فلا يختلف عن مزاج (ألف ليلة) ، فثمة إدراك للحياة الفانية وفسادها ودعوة إلى التواضع والزهد ومزاولة الحياة أيضاً رغم ذلك . أما شهريار محفوظ فلا يستعاد أليفاً أو عادلاً كما هو فى الأصل ، بل يمتزج فاعلاً بالقرندل الثانى ، ابن الملك المنكوب الذى دفعه فضوله إلى فتح الباب المحرم ، ليبقى يندب حظه ويبكى ما آل إليه ، باثاً شكواه إلى كل من يراه أو يلتقيه ، فمحفوظ ليس معنياً بالمصالحة بين شهرزاد وشهريار مادام البناء الأساس للحكاية لديه يعتمد منظومات محمولات أخرى كالعدالة والظلم .

أى أن « خصوصية » الحكاية التى التقطها محفوظ أعاد تكثيفها من خلال حرية واسعة فى استدعاء الأصل وتكييفه ، مؤكداً وجود إمكانيات هائلة فى الموروث والكتابة العربية قابلة للمزج والتقطيع والاقتباس والاستدعاء عندما تتوفر قوة المخيلة وقدرة التأليف لدى المؤلف والكاتب العربى المعاصر . عند ذلك فقط يكون بمقدورنا أن نتحدث بارتياح عن « خصوصيات » الكتابة العربية ، والرواية تحديداً . وإذ شهدت العقود الأخيرة ميلاً أوسع لدى الكتاب والمؤلفين للتمعن فى الحياة الثقافية العربية وموروثها ، فثمة أمل فى ظهور « خصوصيات » أخرى للكتابة ، تجعلها أكثر عمقاً ، فملامسة السطوح بقيت واحدة من مشكلات التأليف والإبداع العربيين كلما جرت المقارنة بين الكتابة العربية وبين ما هو متميز فى الرواية العالمية . وليس الكد وحده المطلوب فى هذا الميدان ، فثمة ابتعاد عن روح المأساة وجهل بأوجه الصراعات وقرب لما هو ظاهر ، وثمة حاجة لتناولات كونراد وجرين ودستويفسكى ، وحرية ذهن كتلك التى تتيح لماركيز أن يتنقل بين الصوت والصورة والذكرى فى حياة مدنه وبلدانه الأثيرة لديه . إذ لم يزل العديد من النقاد والدارسين العرب والأجانب يرون أن الواقع بقى أعتى وأكثر ثقلاً وثراءً ورهبة وقسوة مما تتمكن النصوص منه حتى الأكثرها واقعية . والغريب أن خصوصيات الرواية العربية الأخرى لم تزل خصوصيات غياب مقارنة بالقليلة الحاضرة منها فى القص أو فى الخطاب .

الهوامش :

١ - (الانحطاط) بمعناه الاصطلاحى هو بلوغ المجتمع دورته المدنية ووصول العمران إلى منتهاه فى البذخ والاستهلاك ، ومن ثم موت عصبه واندفاعه .
٢ - (طبعة ١٩٧٧) .
٣ - يقول جنيت : « حتى أدنى وبما أو أية صفة تقويمية لها طبيعة الخطاب لا القصة » . يراجع Culler فى Strcturalist Poetics, P. 198.
٤ - دار الحوار . ط ٤، ١٩٨٦ .
٥ - نفسه ، ص ٥١
٦ - دار الشروق ، ١٩٨٩ ، ص ١٢٦ .
٧ - مكتبة مصر ١٩٧٧ ، ص ٧ .
٨ - (بيسان . قبرص ، ١٩٩٠)
٩ - طبعة دار الجليل ، ١٩٧٢ .
١٠ - الوقوع فى دائرة السحر : ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الإنجليزى ، ط ٢ ، بيروت : مركز الإنماء القومى ١٩٨٦ .

الحب
ونشأة الأدب العربى الحديث

بطرس الحلاق
(العراق)



٠/١

لقد ثبت اليوم أن مفهوم الأدب ، بمعناه الحديث، قد تزامنت نشأته ، فى الثقافة الغربية ، ورومانسية يينّه [١] le romantisme d'Ièna التى كـان على رأس من صاغها ونظّر لها فريدريك شليجل ونوفاليس . فقد استقر هـذا المفهـوم عـلى أنقاض مفاهيم أخرى سابقة من أمثال « الأدب الجميل » Belles Lettres أو الأجناس الأدبية (من مسرح ، ملحمة، حكاية ، مثل ...) .

إن هذا المفهوم ، فى تصور رومانسية يينّه ، ذو جوهر أنطولوجى . فقد تأثر بما سمى أزمة الفلسفة التى تمخض عنها نقض الفيلسوف الألمانى كانط وتبلور انطلاقاً من تساؤل فلسفى مؤداه: ما الكائن؟ ومن تقرير صريح يقول بعجز الفلسفة والدين عن تحديد هذا الكائن. وعن ذلك انبثق مشروع جنونى يقوم على الاستعاضة بالجمالية أو علم الجمال عن الفلسفة ، وبالتالى عن الدين ، للكشف عن الكائن. غير أن مدرسة يينّه اعتبرت الجمالية مرادفة للشعرية التى تتجسد أساسا ـ ويا للمفارقة ـ بما أسمته « الرواية » . فهذه، عندهم ، الصورة النموذجية للأدب بما فى ذلك الشعر . وهذا التحديد الجديد للأدب بدا ، فى مفهومه الأنطولوجى ، من خلال تنظير أصحاب يينّه وممارستهم ، مرتبطا ارتباطا كليا بقضية الحب ، أو بشكل عام بالعلاقة : رجل/ امرأة [٢] .

ومن المدهش حقا أن هذه المقاربة للأدب قد فعلت فعلها أيضا فى الفكر العربى الأدبى الحديث . وأؤكد تعبير « مقاربة » (فلا مقارنة ولا تشابه)، إذ شاسعة هى الفجوة الفكرية ما بين الوضع العربى فى القرن التاسع عشر والسياق الفكرى لرومانسية يينّه ، وشتان ما بين تنشئة شليجل وتفكيره الفلسفى وبين تنشئة النهضويين العرب وتفكيرهم. ومع ذلك ، فإن التساؤل حول ماهية

الإنسان قد صاحب تأسيس المفهوم الأدبى الحديث بل بلورة كلمة «أدب / آداب» [٣] التى كان لها ، فى الثقافة العربية القديمة، مدلول آخر[٤]. كما أن هذا التساؤل حول الإنسان قدر له أن يساير مفهوم الحب، تماما كما فى الأدب الغربى.

نكتفى ، فى هذه الدراسة العجلى ، بالإشارة السريعة إلى هذا التطور فى نشأة الأدب العربى الحديث . فبعد تلميح إلى الطهطاوى ، نتوقف قليلا عند أحمد فارس الشدياق ونتوقف ، وقفة أطول ، عند جبران ، وننتهى بتلميح آخر إلى المنفلوطى .

٠/٢

الطهطاوى

إن مؤلف الطهطاوى الأول (تخليص الإبريز فى تلخيص باريس) ، الذى صدر عام ١٨٣٤ واعتبر مؤسسا للأدب العربى بمنحاه الحديث ، قريب من أدب الرحلة المعروف فى الثقافة العربية القديمة ، وإن كان أقرب إلى أدبيات الرحلة التى شاعت فى أوروبا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأشير منها خاصة إلى نمط بعينه كان يسمى بـــ « الوقائع الهندية » Les relations in-diennes. فما يقصد إليه فى الحالتين إنما هو محاولة التفكير فى الذات ، ومحاولة تحليل وضع داخلى انطلاقا من مشاهدات وعناصر مقتبسة من عالم آخر .

فنص الطهطاوى ، فى نهاية المطاف ، عبارة عن تساؤل قلق ، ينطوى على ملابسات بل مفارقات شتى ، حول جوهر الإنسان : هل هو أولا كائن اجتماعى يتحكم فيه العرف ببعديه الدينى والسياسى ؟ أم هو فرد له إرادته وشعوره الخاص ؟ فالنص ، فى جوهره ، يجد فى هذا التساؤل تبريره بل مقصده الأبعد ، سواء فى ذلك ما يرد فيه من وصف ساذج نسبيا للحياة اليومية ، أو من نظرة إلى عادات المجتمع وآراء الأفراد الشخصية ، أو ما ينقله من نقاش بين التيارات الفلسفية والدينية ، أو ما يدلى به من آراء حول المؤسسات السياسية والاجتماعية الكبرى فى البلاد التى يتحدث عنها .

وهكذا ، فإن فجر الأدب العربى يتزامن وهذا التساؤل القلق والساذج بعض الشيء حول ماهية الإنسان.

٠/٣

الشدياق

مع صدور مؤلف أحمد فارس الشدياق الشهير (الساق على الساق فيما هو الفارياق) [٥] ، نطأ عتبة الأدب بالمعنى الحقيقى . فعندى أن هذا المؤلف أول مقاربة روائية حقيقية فى الأدب العربى الحديث . إذ إن هذه السيرة الذاتية الضاربة إلى الرواية المتخيلة مسكونة بهاجس السؤال الذى يعتمل كتاب الطهطاوى ، أى : حكم الإنسان ما بين الجماعى والفردى ، أو إن شئنا معارضة عنوان الكتاب : « ما الفارياق » ، أو بتعبير آخر: ما الإنسان ؟ كما أنها تطرح هذا السؤال نفسه من الزاوية نفسها (الآخر والذات أو الغيرية والهوية) وتتبع المسلك نفسه (الترحال بين الشرق والغرب) ، مع فارق مهم ، هو أن الشرق كما الغرب عديد عند الشدياق ومفرد أو أحادى عند الطهطاوى .

إلا أن خصوصية هذا التساؤل عند الشدياق تكمن، فى نظر ناقد الأدب ، فى حكاية المتخيل التى تحتل حيزا كبيرا من النص ، والتى تتداخل أيما تداخل مع حكاية الرحلة الواقعية . ويبرز هذا المتخيل فى التركيب التقابلى الواضح فى اسمى الشخصيتين الرئيستين : الفارياق والفارياقة ممثلين للرجل والمرأة .

تكون هاتان الشخصيتان القطبين الرمزيين للإنسانية، وإن شئنا استعمال تعبير سيميائى قلنا إنهما تكونان مقولة سيميائية catégorie sémique حيث الحدان النقيضان Les termes contraires يولدان

الحدين النافيين les termes contradictoires فيركبان عالمهما الروائي الخاص[٦].

ومن جهة أخرى ، نرى أن هاتين الشخصيتين عاملان actants يتبادلان الأدوار باستمرار ، فيتناوبان على دور الفاعل sujet والفاعل النقيض antisujet دون انقطاع . إذ إنهما يمثلان ، كل بدوره وإلى ما لانهاية ، الخير والشر ، العقل والقلب، الصواب والخطأ ، والحرية والقهر . وللتأكد من ذلك يكفى القارىء أن يعود إلى بعض الحوارات التى تدور بينهما [٧] .

وهكذا يدخل المتخيل فى الأدب العربى الحديث لا عن طريق طرحه لقضية متداولة ومبتذلة إلى حد ما ، عنيت قضية المرأة ، بل بوضع المرأة والرجل وجها لوجه، أو بتعبير أوضح بتخويل المرأة دور الفاعل فى الواقع الروائى . وهذا الموقف هو الذى يؤسس للأدب الحديث، بعكس الموقف الآخر المسيطر فى الفترة الزمنية نفسها ، عنيت موقف الطهطاوى والبستانى وأقرانهما الداعين إلى تربية المرأة ، الذى لم يكن ليؤسس إلا للنظرة الاجتماعية الجديدة . فهذا الموقف الثانى لم يخول المرأة ، على المستوى الأدبى ، إلا دور الموضوع أو الغرض objet الذى يدور حوله الكلام أو الأحداث ، وفى أفضل الحالات دور الفاعل السلبى الذى يتلقى الأحداث ولا يؤثر فيها .

وأول لازمة (بالمعنى الرياضى) لهذا الاختلاف فى الموقفين تتجلى فى الشحنة الجنسية (أو بالأصح الإيروسية لأنها تشع من الجنس على الإنسان بأكمله) المغيبة كليا فى الموقف الثانى حيث تبدو المرأة كأن لا جنس لها أو كأنها موضوع عقلى ، بينما يتشبع أدب الشدياق بالإحساس الجنسى (الإيروسى) وإن بكثير من الخفر بفعل وطأة المجتمع آنذاك ، وربما كذلك بفعل طبع المؤلف الحيى .

ويتميز مؤلف الشدياق بعنصر آخر ذى دلالة قيمة على التواشج بين المرأة والأدب ، وهو أن بروز المرأة باعتبارها فاعلاً أساسيا فى العالم الروائى يتزامن وتساؤلا أساسيا حول ماهية الأدب . لا يأتى هذا التساؤل فى صيغة نظرية بل من خلال السخرية ironie (بالمعنى الأرسطى القائم على المسافة بين القول وقائله) التى تعمل عملها فى النص بأساليب شتى : معارضة المقامة[٨] ، اختيار المواضيع وأساليب معالجتها ، وأحيانا من خلال مقاطع يقتحم المؤلف فيها النص ليدلى بآرائه فى الأدب [٩] . ومن خلال ذلك كله يرشح بعض التساؤل، شىء من إعادة النظر فى حكم اللغة والجنس الأدبى وأحيانا سؤال ضمنى فى حكم الأدب وماهيته ، ذلك السؤال الذى لن يصبح صريحا إلا بعد نصف قرن من صدور (الساق على الساق) .

ينجم عن هذه الميزة الثانية لازمة أخرى ، وهى أن الشحنة الجنسية (الإيروسية) التى تملأ الحقل الروائى، تترافق مع شىء من المتعة الجسدية فى ممارسة اللغة تتسم بشىء من اللذة الحسية . فكأن علاقة الراوى باللغة تتسم بالمتعة نفسها التى تسم علاقة الفارياق بالفارياقة . وحسبنا ، كى نلمس هذا البعد ، أن نرجع إلى ذلك السيل من التلاعب بالكلمات والإطناب والتكرار والترادف [١٠] الذى يملأ آفاق النص والذى لا يكفى لتبريره مقصد الإحياء اللغوى .

حقا إن الأدب والأنوثة يتلازمان عند الشدياق ويتداخلان ، بل أقول ، مستميحا العذر لهذه الإشارة المفضوحة ، إنهما يتزاوجان .

٤/٠

غير أن المرحلة الحاسمة فى نشأة الأدب مترابطا مع الحب يدشنها جبران وبدرجة ثانية المنفلوطى .

جبران

فجبران أول من يدخل القطيعة الحقيقية فى الأدب الحديث على مستوى التحديد كما على مستوى الممارسة الأدبية .

١ - التحديد الجبراني للأدب

إن الرؤية الجبرانية للأدب لا تتسم لا بالصبغة النظرية الصرف ولا بالتحليل الصارم ، إلا أنها تفتح آفاقا جديدة كل الجدة فى مقاربة الأدب ، لا تجاريها أى من المحاولات السابقة كمحاولة الريحانى [١١] ومطران [١٢] وغيرهما . فهى تظهر عنده منذ مطلع حياته الأدبية فى كتابه الأول (الموسيقى) ثم تنبث فى مؤلفاته اللاحقة غير الروائية كافة [١٣] . وإذا تركنا جانبا سمة الطرافة التى تميزه فى سياق كتب الأدب العربى ، حديثه وقديمه (إذ إنه فى حد علمى المؤلف الوحيد الذى يعالج الموسيقى من هذا المنظور) ، فإنه بسذاجته المموهة لا يزال يدهشنا حتى اليوم وعلى أكثر من صعيد، إذ إنه يذكرنا بالخطوط العريضة لرومانسية يينه .

فهو من جهة يدمج ، فى مفهوم الموسيقى ، مفهوم الشعر ومفهوم السرد بل - فى نطاق أوسع - مفهوم الرواية . وهكذا يبرز ، فى إطار منظومة مفردة وعديدة فى آن ، الشكل الأدبى الذى يمثل مجمل الأشكال الفنية ، أو الشكل المطلق الذى يشمل الأشكال الأدبية كافة ، فيأتى مناقضاً وبديلاً للتحديد الكلاسيكى الذى يميز ما بين شتى الفنون الأدبية ويرتبها على مراتب متفاوتة فى الأهمية . وهذا مما يحيل إلى تحديد فريدريك شليجل ، مؤسس مدرسة يينه ، للرواية وللشعر — والأمران مترادفان عنده — هذا التحديد الذى يبنيه على أنقاض التحديد الكلاسيكى للشعر وعلى أنقاض التحديد الأرسطى للفنون الأدبية [١٤].

ومن جهة أخرى ، فإن هذه الرؤية الجبرانية تسند إلى الأدب مهمة التعبير عن الكائن ، مهمة أن يقول الكائن ، لا الإنسان وحده بل الكون بأكمله ، المادى منه والروحى أو ما وراء المادى فى ارتباطه مع العالم المادى . بحيث إن هذه الرؤية - ولا أقول هذا التحديد - تنبع من منطلق فنى - ميتافيزيقى ، وهو المنطلق نفسه الذى تعتمده رومانسية يينه . إلا أن الفارق بين المقاربتين - وهو فارق ذو بال - يكمن فى أن المصطلحات الفلسفية الجبرانية تستند إلى نظرية المثل الأفلاطونية كما تتجلى فى مثل الكهف وفى قصيدة ابن سينا الرمزية الشهيرة « النفس » ، بينما تعتمد مدرسة يينه المفاهيم التى صاغها الفيلسوف كانط .

إن هذه الرؤية تمنح الشاعر أو الموسيقى أو الروائى — وكلهم سواء فى هذا الإطار — سمة مميزة وقدرة فوق البشر ، هى سمة الوسيط أو النبى بل ربما سمة الخالق لعالم جديد . وتتأتى الممارسة الروائية (التى سوف نشير إليها لاحقا) لتؤكد هذه الميزة . والأدب الذى تؤسس له هذه الرؤية إنما هو أدب محكوم بالتعبير عن الحب ، مهما تبدلت صور الحبيبة فى النص التأسيسى : الحورية أو الإلهة ، الخطيبة أو العروس . وهكذا يتمفصل التحديد الجديد للأدب على صورة الحب .

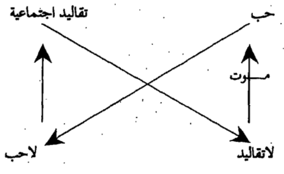
٢ - ممارسة جبران الروائية

من النافل التذكير بأن عالم جبران الروائى يتأسس على اجتياح الأنا للعالم ، وأن هذه الأنا مؤسسة أنطولوجيا على القلب القائم مناقضا للعقل [١٥]. فالقطيعة الأدبية عنده ناجمة إذن عن قطيعة أنطولوجية موازية تؤسس لها وتمنحها حركيتها . والواقع أن جبران يأتى بعد قرون من عقلنة الإنسان بحكم الضوابط الدينية والاجتماعية ليقلب المعادلة فيمنح نفسه بذلك شرعية قمينة أن تقف فى وجه الشرعية القديمة .

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة التى لا تضيف شيئا مهما إلى ما نعرفه عن بنية العالم الروائى ، وجدنا عناصر ذات دلالة كبرى على ما أشرنا إليه ، فهذه البنية لا تصرح عن نفسها من خلال المنظومة الاجتماعية ولا حتى من خلال الأسلوب البيانى ، بل من خلال استعمالها للمثل allégorie الذى ينير بدوره المستويين الاجتماعى والبيانى .

ولنضرب على ذلك مثالا من خلال قراءتنا لقصة « مضجع العروس » الواردة في مجموعة (الأرواح المتمردة) . وبما أن هذه القصة ، كما يبدو ، هي بمثابة نواة لرواية (الأجنحة المتكسرة) ، وهي العمل الروائي الأساسي عند جبران ، فإنها تعبر عن العالم الجبراني الروائي بأكمله .

إن المسار السردي للفاعل (للبطل) في هذه القصة يتم حسب المربع السيميائي المعروف:



وهذا تأويله :

ـــ ينطلق المسار من الحب : سليم وليلى يتحابان .

ـــ ثم يمر عبر قطبه النافي ، اللاحب : هناك موجه نقيض يقاوم عمل الموجه الأول فيفرق ما بين الحبيبين . فتحت تأثير نجيبة تبتعد ليلى عن سليم .

ـــ ثم يبلغ القطب النقيض ، نقيض الحب أو العادات الاجتماعية : فالحبيبان يرضخان لهذه التقاليد ويقبلان بزواج « اجتماعي » لا حب فيه يوجهه المال والدين .

ـــ ولكنه يترك قطب التقاليد الاجتماعية ليصل إلى القطب النافي لها ، قطب اللاتقاليد : تنتفي التقاليد الاجتماعية عندما تقابل ليلى حبيبها ليلة عرسها .

ـــ ويعود من جديد في نهاية المطاف إلى الحب ، عندما يعود الحبيبان فيبوح كل للآخر بحبه .

إلا أن المهم في الأمر هو أن المسار لا يتم إلا من خلال محنة أو اختبار أساسي هو الموت الذي كان على الحبيبين أن يعبراه ليصلا من اللاتقاليد إلى الحب من جديد . والراوي يحاول جاهدا أن يبرر هذه المرحلة الأخيرة ويدلل على ضرورتها ، لكن دون أن يفلح في تقديم أي دليل مقنع في تسلسل الأحداث أو في منطق السرد : فالحبيبان يستبعدان استبعادا مطلقا تصور أي بديل آخر للموت ، مثلا : اللقاء قبل زواج ليلى لاستيضاح الإشاعة التي أدت إلى فراقهما ، أو محاولة الهرب بعد الزواج أو غير ذلك . بحيث إن كافة محاولاتهما لتجنب الموت تبدو اعتباطية وغير مطابقة لواقع الأشياء . ولم يكن من الممكن ، في سياق العالم الجبراني ، أن تسير الأمور مسارا آخر لأن الموت وضع منذ البداية بوصفه مطلباً ضرورياً كل الضرورة لانسجام هذا العالم . وهذه الضرورة التي لا تنطلق من حركية الأحداث الروائية تضع العمل الروائي ومنذ المنطلق في منطق المثل ، حيث الصراع بين الحب والتقاليد لا يجد حله الحقيقي إلا خارج الزمان والمكان : في عالم الروح القائم مقابل عالم المادة . وفي هذا وحده المبرر لهذا المرور القسري عبر الموت .

المثل ، ها هو من جديد يحيلنا إلى رومانسية يينه[١٦] التي يعتمد الأدب فيها هذه البنية أساسا ضروريا. ويبدو أن المثل نفسه يؤسس لجانب كبير من عالم جوته وإن كان يستعمل له لفظا آخر هو الرمز .

بواسطة المثل يؤسس جبران ممارسته الأدبية الجديدة. وفي هذا الإطار ينبغي أن نفهم أن المستوى البياني المقتبس هو أيضا من كتابة تحيل إلى الأصول ، من كتابة تأسيسية هي الكتاب المقدس ، في عهديه القديم والجديد، وميثولوجيا اليونان والشرق الأدنى . فاختيار المستوى المعجمي وكذلك المستوى البياني والرمزي تم في الإطار الكتابي والميثولوجي ، بحيث إن الكتابة الجبرانية أصبحت نهبا لاجتياح تناصي transtextualité لا مثيل له [١٧] . فكأن لغة الأصول هي الوحيدة القادرة على قول الأصل والمبتدأ وعلى التعبير عن الكلية . وخارج هذا التناص الشامل يبقى الخطاب الجبراني خارج نطاق الفهم ، بل لا يعدو كونه تعاويذ غريبة .

فى هذا التأسيس الأدبى ، يبقى الحب حجر الزاوية. ونستعيد مفهوم المسار السردى لنشير إلى أن هذا المسار ينطبق على الحبيب والمحبوب . على الرجل والمرأة اللذين لا يشكلان إلا دورين لفاعل (لبطل) واحد . وليس رهان الحدث ، أو الغرض ، إلا فى التقاء هذين الدورين.

المنفلوطى

شاهدنا الثانى على هذا التأسيس الأدبى هو المنفلوطى الذى طالما غض النقاد الروائيون من قدره ، مع أنه مثل دورا رئيسا ذا شأن كبير فى إشاعة هذه الحركة الأدبية الجديدة التى أطلقها جبران . وقد أدى هذا الدور على طريقته الخاصة ، أى بأسلوب موغل فى التبسيط والسطحية ، إلا أنه كان على قدر كبير من الفعالية. وحسبنا للتدليل على هذه الفعالية أن نعود إلى شهادات معاصريه ولاسيما منهم من لم يكن يضمر له أى احترام أدبى كالعقاد وطه حسين والزيات [١٨] .

يحاول المنفلوطى ، فى مقدمة الجزء الأول من مجموعته (النظرات) ، أن يحدد الأدب ، فيرى أنه يتأسس فى الرحمة ، أى تلك الملكة التى تخول الكاتب أن يتعاطف مع الآخر ويهتز لما يلم به . ولكن مرماها الحقيقى هى أنها تسمح للأنا أن تعبر عن نفسها تجاه هذا العالم الذى صنفه المنفلوطى الكاتب نهائيا فى خانة الأسى والعذاب ، أو فلنقل إن هذه الرؤية لم تكن إلا ذريعة تتذرع بها الأنا للإفضاء ، حسب تعبير المنفلوطى نفسه . يتم هذا الإفضاء بأسلوبين مختلفين وعلى مرحلتين متتاليتين : البكاء أمام بؤس العالم ثم الكتابة المتوحدة . هكذا ينشأ الأدب ، حسب المنفلوطى [١٩] .

إن جاوزنا هذا التحديد الموغل فى السذاجة ، رأينا أن ما تستند عليه هذه الرؤية إنما هى الرومانسية ، مهما تبسطت وتردت بين يدى المنفلوطى . وهى لا تأتى مؤسسة لرؤية أدبية إلا لأنها تقف منذ المنطلق فى وجه النظام الرمزى القديم ، إذ إنها تخلق مرجعية جديدة تتحكم فى فعل الكتابة كما فى النظرة الأنطولوجية للإنسان .

أما الكتابة فإنها عند المنفلوطى تقف على طرف نقيض للكتابة الرسمية المتمثلة فى الأسلوب الأزهرى . فلا عجب ، والحالة هذه ، أن يرذل الأزهريون ويحاربوا هذا الأزهرى المعمم المتتلمذ على يدى الشيخ محمد عبده . وأما الموقف الأنطولوجى فإن أدب المنفلوطى لا ينظر إلى الإنسان على أنه أولا كائن دينى بل على أنه كائن ذو قلب بالدرجة الأولى . إن فى هذا الموقف لانقلابا أنطولوجيا لم يسبق له مثيل فى هذا الإطار . وأفضل ما يعبر عن هذين الانقلابين جملة المنفلوطى التى تأتى على شكل شعار : « سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان » . وهو حقا تعبير ثورى حين يأتى على لسان أزهرى كالمنفلوطى .

إن البراهين التى يستند إليها المنفلوطى ليبرر ثورته هذه ، وبالتالى تصوره للأدب وللإنسان ، تحيل إلى وقائع اجتماعية مبتسرة ومبسطة غاية التبسيط : المرأة التى يتخذها الرجل مجرد أداة لذة فيغتصبها ولا جناح عليه أو يلفظها بعد أن يغويها ثم العلاقات الاجتماعية المبنية على المخادعة أو المصلحة الأنانية الوضيعة ، وأخيرا علاقة الاستلاب التى تربط المجتمع الشرقى بالمجتمع الغربى .

الواقع أن هذه الوقائع الثلاث تحيلنا ، إذا ما جاوزنا تبسيطيتها المضحكة ، إلى ثلاثة مواقف رومانسية . فالعلاقة بين الحضارتين تحيل إلى العلاقة مع الآخر فتطرح قضية الطبيعة الإنسانية ، أو بتعبير آخر الحكم الميتافيزيقى للإنسان . وأما علاقة الفرد بالمجتمع فإنها تشير إلى تأسيس قيم أنطولوجية جديدة قوامها « الأنا » بدل « النحن » . وأما علاقة الرجل بالمرأة فإنها تقيم من الحب ، أو من القلب المتخذ نقيضا للعقل ، محركا أول للحياة الإنسانية .

يتحكم هذا المستوى الأخير بالمستويين السابقين ، ولنا دليل على ذلك فى ممارسة المنفلوطى الروائية . إذ إنه فى أعماله الإبداعية (المقابلة لترجماته) يمحور

الأحداث حول وجوه نسائية ويركّب عالمه الروائي الذي تحتله صورة المرأة ، تركيب المثل ، وإن لم يبلغ في هذا مستوى جبران . فيبقى الحب ، والحالة هذه ، الأرضية الأولى التي تهيىء للأدب الجديد .

وهكذا يتضح التوازي بين مقاربة جبران ومقاربة المنفلوطي على بعد ما بينهما ظاهريا . وإن كانت مقاربة المنفلوطي تفتقر إلى قدرة مقاربة جبران وأهليتها ، فإنها تسير المسار نفسه ، وهي التي ، على كل ، أثرت في المجتمع المصري أيما تأثير .

لقد سعيت في هذه المحاولة العجلى أن أقدم بعض المواد لوصف الترابط بين الحب ونشأة الأدب على مستويين متكاملين : مستوى التساؤل النظرى نسبياً ومستوى تركيب العالم الروائي . وأما المقابلة التي أبرزتها ما بين هذا التصور وتصور رومانسية يينه ، فإنها ليست مقارنة بقدر ماهي تدليل ، تدليل على القرابة بين الفكر العربي والفكر الأوروبي ، هذه القرابة التي تبغي بعض سياسات الهيمنة ، في عصر التغييب هذا المدعو نظاما عالميا جديدا ، أن تلغيها كليا وبالأسلوب الأكثر بدائية أي الحرب ولاسيما الحرب ضد الرموز المؤسسة لثقافة الآخر .

إشارات :

(١) استعملت كلمة أدب littérature لأول مرة في مجلة مدرسة يينه ، اثينيوم Athenaeum ، في الخاطرة ٩٥ Idées 95 وذلك عام ١٨٠٠ ثم اقتبسها شليجل بالمفهوم نفسه واستعملها في الدروس التي ألقاها في جامعة برلين عامي ١٨٠١ ، ١٨٠٢ . وبعد ذلك بفترة وجيزة ألفت مدام دى شتايل ، المتخصصة في الدراسات الألمانية ، كتابها (عن الأدب) وبفضلها دخلت هذه المفردة إلى فرنسا . راجع:

Philippe Lacoue-Labarthe et J-L . Nancy: **"L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand"** , Seuil, Paris, 1978, p. 263-5.

(٢) يؤكد شليجل ، وبنوع خاص في **خواطر** Idées على ضرورة الحب المطلقة بين الرجل والمرأة لبلوغ « الدين » أي « ذلك الحنين إلى الوحدة وإلى التوق للذوبان» حسب تعبير المؤلفين المذكورين سابقاً (ص ١٩٦)، إلى أن يقولا : « إن التدرب الديني لا يتم إلا بالتداخل المشترك مابين الشعر والفلسفة » اللذين يمثلان في نظرهما عند شليجل الرجل والمرأة.

(٣) راجع خاصة التحديد الذي يقدمه بطرس البستاني في موسوعته **دائرة المعارف** الصادرة عام ١٨٧٥ .

(٤) راجع : مادة « أدب »، في **دائرة المعارف الإسلامية**.

(٥) نشر هذا الكتاب في باريس عام ١٨٥٥ وترجم مؤخراً إلى الفرنسية.

(٦) نستعمل هنا المصطلحات التي استحدثها جريماس Greimas ابتداء من مؤلفه: **"Sémantique structurale"**, Larousse, Paris,1966

ثم حددها وبسطها Joseph Courtès خاصة في مؤلفه: **"Analyse sémantique du discours, de l'énoncé à l'énonciation"**, Hachette, Paris,1991

(٧) راجع الطبعة التي أصدرها عماد الصلح عن دار الرائد العربي، بيروت، دون تاريخ، وخاصة : فصل ٦و١١ من الجزء ٣، وفصل ٦و٧و١١ من الجزء ٤. وسنحيل دائما إلى هذه الطبعة.

(٨) يقرر الكاتب ، من باب اللذة والسخرية في آن ، أن يخصص الفصل الثالث عشر من كل كتاب (وفي المؤلف أربعة كتب) لمعارضة المقامة . ويبرر ذلك في بعض المقاطع ، راجع منها ما هو مثبت في ص ٧٠ و ٩٠ و ٩٦ .

(٩) راجع ، على سبيل المثال ، في المصدر نفسه ص ٧٨ و ٩٣ .

(١٠) المرجع نفسه : فصل ٥ من جزء ١ وفصل ١٩ من جزء ٣ .

(١١) عبر الريحاني منذ السنوات الأولى لهذا القرن عن آراء جريئة حول الأدب، وذلك في معرض حديثه عن الشعر الحر وقصيدة النثر .

(١٢) قد يكون مطران أول من حاول، في العصر الحديث، أن يفكر لا في أوالية الشعر وشروطه بل في ماهيته وبالتالى فى طبيعة الأدب وخصوصيته، وذلك من خلال مجلته ، **المجلة المصرية** التى أنشأها عام ١٩٠٠ والتى كانت، كما أرى، أول مجلة أدبية بالمعنى المصرى العصرى.

(١٣) راجع : **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية** . دار الهدى الوطنية، بيروت، دون تاريخ ، ولاسيما المقالات التالية: الشاعر (ص٣١٦)، نشيد الإنسان (ص٣٤٣)، صوت الشاعر(ص٣٤٤). راجع كذلك مقال **أنا غريب** فى مجموعة **العواصف** وكذلك بيانه الشهير **لكم لغتكم ولى لغتى** الذى ـــ ويا للغرابة ـــ لا يرد فى هذه الأعمال الكاملة .

(١٤) راجع الفصل الثالث المعنون Roman et roman من :

J-M. Schaeffer: **"La naissance de la littérature, la théorie esthétique Par-du romantisme allemand"**, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris ,1983.

(١٥) يوضح خليل حاوى هذا الجانب فى كتابه عن جبران الذى وضعه بالإنجليزية ثم ترجم إلى العربية تحت عنوان **جبران خليل جبران، إطاره الحضارى وشخصيته وآثاره** ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢ .

(١٦) راجع ص ٢٦ ـــ ٣٢ من الكتاب المذكور فى الإشارة ١٤ .

(١٧) إن التناص عند جبران يبلغ فى بعض الأحيان مبلغا ينغلق معه النص فلا يفهم إلا من خلاله، ولعل قصة **يوحنا المجنون** خير مثال على ذلك.

(١٨) يقول العقاد فى **مراجعات فى الآداب والفنون** (القاهرة، ١٩٥٢ ، ص ١٧٦) : «كانت الوصية الأولى لطالب الإنشاء عند أساتذة اللغة العربية بإجماع الآراء: اقرأ المنفلوطى واكتب على منواله». وهى وصية كانت تحفز عليها السمة الوجدانية التى لفتت الأدباء عن المعانى التقليدية .

وأما أحمد حسن الزيات فيقول فى **وحى الرسالة** (ص ٣٩١ و٣٩٥ من الجزء ١ من الطبعة ٧) :

«وكان هذا النفر من الأيفاع المتأدبين يجلسون فى أصائل أيامهم الغريرة أمام (الرواق العباسى) فى الأزهر يتقارضون الأشعار، ويلهون بإغفال الناس ويترقبون (مؤيد) الخميس ليقرأوا مقال المنفلوطى خماس وسداس وسباع و(طه) مرهف أذنيه و(زناتى) مسبل عينيه و(الزيات) مأخوذ بروعة الأسلوب فلا ينبس ولا يطرف، وكلهم يودون لو يعقدون أسبابهم بهذا المنفلوطى الذى اصطفاه الله لرسالة هذا الأدب البكر وجعله الإمام (الشيخ محمد عبده) تلميذه المختار .

(١٩) لنا عودة، إن شاء الله، إلى نظرية الأدب عند المنفلوطى .

●

الـروايـة والحـلقـات القـصـصيـة وإشـكـاليـات التجـنـيس

صبرى حافظ
(مصر)

من الأمـور القليلة التى لم تعصف بها (فصـول) الجـدل النقدى الدائر منذ بـداية القـرن بين عـدد كبير من المـدارس والمذاهب النقدية أن الفرق بين المحتوى أو الموضوع أو التجربة الإنسانية ، وبين تحققها الفعلى فى الفن أو تجسدها عملاً فنيا ، هو التقنية أو مجموعة الاستراتيجيات النصيـة التى تحيل هـذه التجربة إلى فن ، أى إلى شيىء أرقى من التجربة المتعينة وأشد تعقيدا ومراوغة وثراء . وبدون تناول طبيعة هذه التقنية وبنيتها والكشف عن بعض استراتيجياتهـا النصية الفـاعلة فى توليـد المعنى فيها ، لا يرقى التعامل مع التجربة المتحققة فى الفن إلى مستوى النقد ، ولا يرتفع تلقى هذه التجربـة الفنية إلى أفق التعامل الخلاق معها . ومن أكثر العوامل فاعلية فى تحديد أفق التلقى وطبيعـة الاستجـابـة الأدبيـة للنص الفنى ، مسـألـة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التى تجلب إلى عملية التلقى مجمـوعة من الخبـرات النصية والتقـاليد والمـواضعات الأدبية ، والآفاق التأويلية والتناصية ، ومجموعة من التوقعات التى يتحقق بعضهـا ويجهض بعضهـا الآخـر . لكن الجـدل المستمر بين ما يتحقق وما يجهض منهـا هو الـذى يرود حـوار النص الأدبى المتعين مع مجتمع النصوص الـذى ينتمى إليه ، أو بتعبير آخر مع مجموعة القوانين والمحددات التجنيسية التى تساهم فى إنتاج العمـل وفى تأويله ، وتسـاعد القـارىء على الاستجـابة لـه وفك شفـراته الـدلاليـة المختلفـة . ولا أعنى بالتجنيس هنا هذه القيود الصارمة التى تستحيـل إلى برنـامج محدد يتبعه الكاتب أو إلى قيد نمطى أو تنميطى على حريتـه ، ولكن التجنيس باعتباره أفقا معرفيا تدور فيه عمليتان متغايرتان ومتكاملتان ، هما عمليتا الإبداع والتلقى معا .

والـواقع أن انتهـاك المحـددات التجنيسيـة والمـواضعـات والتقاليد الأدبية وتغييرها ، واحدة من وظـائف الإبداع الحق المستمرة ، باعتباره مغامرة دائمة مع الجديد ، وطاقة متجددة لتوسيع أفق التجنيسات الأدبية وتحويرها ، فإن هذا الانتهاك لا يقل أهمية عن اتباع القواعد التجنيسية فى التجربة الأدبيـة بإنتاجها وتلقيها ، لأن الوعى بوجـودها وفـاعليتها هـو الذى يكسب أى مغامرة تتغيا تحديها وتبديلها معناها ودلالاتها ، ولأن هـذا التحـدى نفسـه لا يتم فى فـراغ مفهـومى أو تجنيسى ، ولا يتخلق نشاطاً أدبياً أو يتحدد مسار مغامرته ، إلا بافتراض الوعى بتلك التقاليد الأدبية والتجنيسية أو الضيق بها ، باعتباره شرط تأسيس مغايرته لها . لذلك أثارت دعوة أستاذتنا الدكتورة

لطيفة الزيات للقسم الأول ، أو على وجه الدقة للنصوص الأربعة الأولى ، من مجموعة القاص المصرى الكبير محمد البساطى الأخيرة (منحنى النهر)[1] برواية قصيرة إشكاليات التجنيس فى التعامل مع هذا النص الأدبى الجميل . فمن يقرأ دراسة الدكتورة لطيفة الشيقة عن هذا العمل[2] يدرك كيف كان تجنيسها للعمل بوصفه رواية قصيرة من العناصر الأساسية فى تأويلها له وتعاملها مع مفرداته . وكيف أدى هذا التجنيس إلى إهمال قراءتها لكل ما لم ينسجم مع مدخلها التجنيسى للعمل وبالتالى إلى إغفال سبعة نصوص من نصوص هذا العمل الأحد عشر . صحيح أن من حق الناقد أن يتناول أى جانب من جوانب العمل الذى ينقده ، أو أن يقتصر نقده على جزئية من جزئياته ، لأن الأعمال النقدية التى تحيط بكل جوانب عمل فنى جيد قليلة بل نادرة ، وأن جل الذين تناولوا هذا العمل أو غيره من المجموعات القصصية نادرا ما يتناولون كل نصوصه ، لكن المهم هنا أن عملية التجنيس كانت ترود عملية التفسير والتحليل النقدى ، أو بمعنى أشمل آليات التلقى فى كل الحالات . والواقع أن تجنيس الدكتورة لطيفة الزيات للقسم الأول من (منحنى النهر) برواية قصيرة ، وتحليلها المرهف لها ، هو الذى أثار لدى أسئلة هذه الدراسة ، خاصة وأن الرواية القصيرة من أكثر أجناس السرد القصصى إشكالية ومراوغة . كما أن طبيعة نص البساطى الخاصة هى التى جلبت إلى أفق الدراسة بقية أسئلتها .

(١) تحولات الشكل السردى وإشكاليات التجنيس

فنص محمد البساطى الجديد من النصوص التى تطرح على الناقد والقارىء أسئلة التجنيس والتلقى : لأن سيولة البنية السردية لهذا النص ووقوعه فى المنطقة السردية الممتدة من الرواية وحتى القصة القصيرة تجلب إلى عملية تلقيه وتحليله الكثير من إشكاليات التجنيس بما لها من فاعلية فى العمليتين . وتزداد هذه الإشكالية حدة إذا ما أدركنا ، كما يقول باختين ، « أن دراسة الرواية بوصفها جنساً أدبياً تتسم بصعوبات خاصة ، وذلك بسبب الطبيعة الفريدة لموضوع الدراسة نفسه ، وهو الرواية باعتبارها الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال مستمرا فى التطور ، وبالتالى لم تكتمل كل ملامحه حتى الآن . فالقوى التى تساهم فى صياغة ملامحه باعتباره جنسا أدبيا لاتزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا ، فميلاد الرواية وتطورها جنساً أدبيا متميزاً يدوران فى معمعة التحولات التاريخية التى نعيشها . ولذلك فإن الهيكل التجنيسى للرواية لم يتصلب عوده بعد ، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكلية »[3] . وإذا ما أراد أحد الزعم بأن الطبيعة المتحولة للرواية من حيث هى شكل أدبى التى اشتكى منها باختين قد استقرت الآن بعد مرور عدة عقود على ملاحظته تلك ، لأن باختين كتب أعماله النظرية المهمة عن الرواية فى عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته ، فإن أحد المنظرين المحدثين للرواية يؤكد أن الأمر الآن لم يختلف كثيرا عما كان عليه قبل ستين عاما[4] . لأن « حقيقة مجيء الرواية إلى الوجود نتيجة لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنيسية السمة المحددة لها »[5] . كما أن الرواية فى بعض تعريفاتها الحديثة هى خطاب المتناقضات الذى تصطرع فى ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات المتصارعة ، وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المتناقضة . إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها « كيان ليس له أى وجود طبيعى أو إيجابى . . . وليست نوعا أدبيا محددا له تاريخه المستمر ، ولكنها سلسلة من الأعمال التى يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة . . . فالعناصر المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى وبالوضع الثقافى الذى انبثقت عنه ، وبالقراء »[6] .

والواقع أن السيولة التى تتسم بها البنية الروائية هى التى تجعل احتمالات النص السردى التشكيلية لانهائية فى عددها وصيغها ، وأن علاقة هذا النص الحوارية مع الواقع الاجتماعى منذ ميلاد الرواية الحديثة هى التى تعزز التناظر بين تحولات الواقع وتحولات النص السردى ، وهى أيضا التى تجعل المعنى الإجمالى للنص الأدبى والفاعلية الإجرائية للتقاليد والمواضعات الأدبية مشروطة إلى حد ما بتراكم المعانى المتبلورة فى ساحة الجدل الاجتماعى والسياسى برغم استقلاله عنها . فإذا ما سألنا كيف ترتبط النصوص السردية بالتقاليد والمواضعات الأدبية ؟ ولماذا يجلب القراء توقعات معينة إلى النصوص السردية ويميلون إلى تفسيرها بطرق مماثلة ؟ وجدنا أن الإجابة هى أن فهم القراء المشترك للمواضعات والتقاليد هو

الذى يزودهم بالفهم لطبيعة هذه العلاقات التى تنهض بين النص والقارىء أو الواقع الاجتماعى أو التاريخ أو المؤلف أو الأنساق التجنيسية أو غير ذلك من الأطر المرجعية والنصية [٧]. فأى فهم أو تعريف للرواية ينطوى بالضرورة «على طريقة لتقييمها . ويتضمن تاريخه المفترض لها بوصفها جنسا أدبياً ، فإذا ما عرفّت الرواية بالإحالة إلى تقنياتها ، فإن هذا يفترض رؤ يتها باعتبار أنها تتجه فى تطورها صوب نوع من الكمال الفنى الذى تحقق فى القرن العشرين . وإذا ما تصورت باعتبارها مستودعا ممثلا للخبرة الإنسانية فإن هذا التصور ينطوى على تاريخ مختلف للرواية ولمنجزاتها يرى أن أعظم كتابها هم الروائيون الواقعيون فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من جين أوستين وبلزاك حتى توماس مان»[٨] ومن تورجينيف ودستويفسكى وتولستوى حتى تشارلز ديكينز وجون جالزوورثى .

فأى تصور نقدى للرواية ينطوى على افتراضاته الفلسفية حولها وعلى تاريخ مضمر لها ، أو تفسير لتاريخها يدعم هذا التصور ويؤكده . ولايزال تصور باختين الحركى لها من أنضج هذه التصورات برغم مرور ستين عاما على بلورته له . إذ يرى أن «الرواية ليست مجرد جنس أدبى كغيره من الأجناس الأدبية . لأنه بين الأجناس الأدبية التى اكتملت منذ أمد بعيد ، بل مات بعضها بالفعل ، تعد الرواية الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال يتطور . إنها الجنس الأدبى الوحيد الذى ولد وترعرع فى هذه المرحلة الجديدة من تاريخ العالم ، ولذلك فإنه يقترن بها بعمق ، بينما دخلتها الأجناس الأخرى بوصفها ميراثاً ثبت واستقر . ويحاول الآن تطويع نفسه لشروط هذا العصر الجديد بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق»[٩] . هذا التصور الفلسفى للرواية يفترض حركيتها وديناميتها المستمرة . حيث تستطيع استيعاب عدد من خصائص الأشكال الأدبية الأخرى . وبحيث يصبح من الممكن ، كما فعلت الدكتورة لطيفة الزيات مع مجموعة محمد البساطى ، تصنيف عدد من القصص القصيرة المترابطة التى يشكل ترتيب الكاتب الحاذق لها داخل المجموعة نوعا من التعاقب القصدى الذى يوحى برابطة ما بين قصصها ، أو بتكامل عناصر السرد فيها ، على أنها رواية قصيرة . لأن حركية الرواية من حيث هى جنس أدبى تستوعب مثل هذا التصنيف ، وتقبل هذا التعاقب الجدلى بين عدد من القصص القصيرة باعتباره بنية ذات طبيعة روائية تلعب فيها القصص دور الفصول الروائية المتكاملة . لكننا إذا ما حاولنا أن نطبق مصطلح الرواية على بقية قصص المجموعة السبع ، سنجد أن سعة صدر الرواية التجنيسية لا تستطيع استيعاب تباين وحداتها رغم إمكانية العثور على رباط واهن ما بين هذه الوحدات . وإذا ما طبقنا خصائص الرواية الأساسية التى يجملها باختين فى ثلاث خصائص جوهرية على العمل كله ، سنجد بعض الصعوبة فى ذلك .

فباختين يرى «أن هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية : أولاها اتسامها بالتجسيد الأسلوبى أو الأسلوب ذى الأبعاد الثلاثة Stylistic three-dimensionality وهو أمر وثيق الصلة بالوعى متعدد اللغات الذى يتحقق فى الرواية ، وثانيتها التغير الجذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية وتكامل بنائها ، وثالثتها هى المنطقة الجديدة التى فتحتها الرواية لبناء الصور الأدبية بناء متكاملا ومتساوقا ، وهى منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياته المتعددة والمفتوحة . وخصائص الرواية الثلاث تلك تتفاعل عضويا فيما بينها ، وتتأثر إلى حد كبير بالتمزق الذى انتاب الحضارة الأوروبية فى لحظة نهوضها التاريخية من مجتمع شبه أبوى يعانى من العزلة الاجتماعية والصمم الثقافى ، ودخولها إلى مرحلة العلاقات الدولية والتداخل اللغوى ، حيث أتيح للثقافة الأوروبية التعامل مع عدد متنوع من اللغات والثقافات والأزمنة ، بصورة أصبح معها هذا التعدد من العناصر الحاسمة فى الحياة والفكر»[١٠] . هذه الخصائص الثلاث تتحقق بقدر متفاوت فى نص البساطى ، وإن قل نصيب الخصيصتين الثانية والثالثة منها إلى حد كبير . لأن النص وإن كان ثريا بتعدد لغاته بالمعنى الباختينى الواسع لهذا التعدد ، فإنه يفتقر إلى حد كبير إلى تكامل البنية الزمنية ، مهما كان تصورنا لهذه البنية مرنا ومطاطا . صحيح أن حظ النص كبير من الخصيصة الثالثة التى تفتحه على جانب مهم من جوانب الحاضر الاجتماعى ، وهو الواقع الريفى المصرى فى تجلياته المتعددة ، لكن هذا الانفتاح على الحاضر لا يبنى لنا صورة متكاملة البناء أو متساوقة التركيب ، وإن اتسم بالرهافة والحساسية والثراء .

أما الخصيصة التى تتحقق فى هذا النص بشكل متكامل ، فهى أولى خصائص باختين الأساسية بتجسيدها الأسلوبى ولغاتها المتعددة . وهى خصيصة إذا فهمناها فى بعدها العام لا تنفرد بها الرواية وحدها ، ولكن تتميز بها كل النصوص السردية الجيدة فى حوارها الفعال مع الواقع الحضارى الذى صدرت عنه . لأن «الوعى الثقافى والإبداعى الجديد يعيش فى عالم متعدد اللغات بشكل فعال . فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق . وانتهت مرحلة اللغات القومية التى كانت تتعايش مع بعضها وقد انغلقت على نفسها وصمت أذنيها عن غيرها . وقد أخذت اللغات تلقى بظلالها على بعضها البعض ، بصورة لم يعد معها باستطاعة أى لغة أن ترى نفسها إلا فى ضوء لغة أخرى . وحتى التعايش الساذج والعنيد بين اللغات المتعددة داخل اللغة القومية الواحدة انتهى هو الآخر . ولذلك ، فإنه ليس ثمة تعايش سلمى بين اللهجات الإقليمية واللغات الاجتماعية والمهنية الخاصة والمصطلحات المتخصصة واللغة الأدبية واللغات التجنيسية داخل اللغة الأدبية ولغات المراحل المعينة . . . إلخ»(١١) .

لذلك ، فإن تعدد اللغات بهذا المعنى الباختينى فى نص محمد البساطى من الأمور التى تجذر علاقته بالواقع الاجتماعى المتحول أبدا ، وليس من محددات تجنيسه الروائية التى يمكن تلقيه وفقا لها أو تفسيره على أساسها . صحيح أن أحد نقاد مدرسة الشكليين الروس وهو فيكتور شكلوفسكى يرى أن «التكرار والتنويعات المختلفة على الأشكال القصصية القصيرة حينما تنتقل إلى مستوى الحبكة الروائية تصبح إحدى خصائص الرواية البنائية»(١٢) ، لكن هذا التكرار وحده ، وهو متحقق بالفعل فى النص ، لا يكفى للتعامل مع مجموعة قصصية على اعتبار أنها رواية ، ولا حتى لاجتزاء عدد من قصصها واعتبارها رواية قصيرة . بالرغم من أن هذه المجموعة القصصية الجميلة لمحمد البساطى تستخدم لغات متعددة وتعقد علاقتها الجدلية الحميمة مع الواقع الذى صدرت عنه . لكن نفى التجنيس الروائى عن هذه المجموعة الشيقة من النصوص لا يحل إشكاليات التجنيس ، وبالتالى إشكاليات التلقى والتفسير فيها ، لأن العلاقة التى يقيمها البساطى بين مفردات قصصه ، والعالم الذى تتخلق لنا تفاصيله من خلال الجدل بين هذه المفردات ، يجعلان التعامل معها باعتبارها مجموعة قصصية كغيرها من مجموعات القصص الجيدة نوعا من الظلم الفادح لها . وهذا هو ما يفرض على النقد البحث عن مرشح تجنيسى مغاير يتم عبره تلقيها وتأويل كشوفها .

والواقع أن قصص هذه المجموعة هى التى تطرح على قارئها تناولها باعتبارها أقرب ما تكون إلى بنية الحلقة القصصية ، وهى بنية متميزة تساهم فى خلق روابط داخلية بين مفردات المجموعة القصصية وتبلور عالما فريدا بجعل أدوات القص عاملا فعالا فى صياغة رؤ اه ، وتحديد ملامحه ، وبلورة إيقاعه ، وخلق ذاكرته الداخلية الخاصة . والواقع أن الحلقة القصصية هى بنية سردية جديدة نسبيا على الأدب العربى الحديث ، وإن كانت القصة العربية القديمة هى صاحبة الفضل فى ابتداعها فى واحدة من أعظم النصوص القصصية العربية والإنسانية (ألف ليلة وليلة) ، ثم عرفتها القصة الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضى ، فى (صور الرياضى التخطيطية) لإيفان تورجنيف ، وبداية هذا القرن فى (أناس من دبلن) لجيمس جويس ، وفى (فن الجوع) لكافكا ، (ومراعى السماء) و(المهر الأحمر) لجون شتاينبك ، و (المنفى والمملكة) لألبير كامى ، و(الذين لا يقهرون) لوليم فوكنر ، و(واينسبرج أوهايو) لشيرود أندرسون وآخرون(١٣) . بل إن أعمال فوكنر كلها ليست فى حقيقة الأمر سوى حلقة قصصية متراكبة تتغيا خلق عالم يوكناباتوفا الموهوم والأكثر مصداقاً وإحكاماً من العالم الواقعى نفسه .

وتتكون الحلقة القصصية من مجموعة من القصص القصيرة التى تتمتع كل منها باستقلالها الذاتى ، بينما يتخلق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوع من الحوار الخلاق الذى ينهض فى أجلى صوره على تكامل العالم والرؤى وفى أقلها مباشرة على نوع من الجدل الباطنى بين بعض قصص المجموعة ، يضفى عليها نوعا من تكامل العوالم ، ويثرى دلالات كل نص من نصوصها على حدة . ويوسع من آفاق تلقيه ومن إمكانات تأويله . وتسعى الحلقة القصصية إلى أن تساهم كل قصة من قصصها برغم استقلالها النسبى عن بقية القصص فى تعديل خبرة القارىء بها وتحرير استجابته لها وإعادة النظر فيما تلقاه منها

ومن غيرها من القصص بعد كل حلقة . بمعنى أنها تغير من آليات عملية التلقى التى تتسم عادة بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبى نفسه ، وتدفع بحركيتها إلى خارج البنية المستقلة لكل نص على حدة ، جالبة إلى آليات تلقيه عناصر من خارج البنية الداخلية لكل قصة ولكن من داخل ما يمكن تسميته بمجرة الحلقة ذاتها ، وكلما تقدمت الحلقة وتنامت مفرداتها كلما تطورت فى داخلها أنساق من الرؤى والتكرارات تساهم فى تحرير العلاقات داخل كل مفردة من مفرداتها القصصية ، وتسم الحلقة كلها بطابع من المراوغة والحركية المستمرة.. وقد شبه إنجرام هذه الخاصية البنائية للحلقة بحركة العجلة التى لا ينفصل تكرار دورتها عن حركتها للأمام ، ولا يمكن لها التحرك للأمام إلا من خلال الدوران التكرارى[١٤] .

فبينما نجد «أن كل قصة من قصص الحلقة تتسم بالبساطة ، فإن آليات العلاقات بين القصص داخل الحلقة تطرح فى كثير من الأحيان مجموعة من التحديات على الناقد . لأنه مثل الأجزاء المتحركة فى المتحركات[١٥] ، حيث الأجزاء المترابطة والمتداخلة فى الحلقة القصصية تبدو كأنها تغير من أوضاعها وعلاقاتها مع الأجزاء الأخرى كما تتحرك الحلقة إلى الأمام فى نسق تطورها التكرارى الخاص . وتحول صورة العلاقات الداخلية وتغايرها يبدل بالتالى من دلالات الأجزاء التى سبق لنا أن تلقيناها بشكل مغاير من قبل . ولذلك فإن البنية الحركية بنية مراوغة تتطلب منا دراستها بشكل تفصيلى دقيق كلما تطورت الحلقة من القصة الأولى حتى القصة الأخيرة»[١٦] ، لأن الكتابة القصصية فى الحلقة من النوع الذى يمكن تسميته بالكتابة المزدوجة ، إذ يتبدى مستوى الكتابة الأول فيما نعرفه من كتابة قصصية ، وفى التفاصيل الدقيقة التى تنطوى عليها كل قصة من قصصها ، أما المستوى الثانى فهو من نوع الكتابة غير المنظورة التى تسفر عن نفسها من خلال اختيار الكاتب للقصص التى يضمها إلى الحلقة ، وترتيبه لها بطريقة معينة ينطق فيها الترتيب السافر ببعض ما يريد أن يقوله ، بينما تنبئنا الترتيبات الأخرى المسكوت عنها والمغفلة ببقية ما يستهدفه . وهذا ما يجعل البنية الحلقية على درجة كبيرة من الأهمية لا فى توليد المعنى الكلى للعمل فحسب ، وإنما فى تحرير المعانى الجزئية لكل قصة من قصصها كذلك .

وسواء كانت هناك درجة من القصدية من جانب المؤلف كما فى حالة فوكنر وشيروود أندرسون وجون شتاينبك ، أو تخلقت البنية الحلقية بطريقة عفوية أو استرجاعية كما هو الحال عند جويس وكامو وكافكا ، فلابد من توفر حد أدنى من العلاقات الداخلية لخلق دواعى تلقى المفردات فى سياق البنية الحلقية ، ولبلورة نوع من التوتر بين حاجات كل نص على حدة وضرورات بنية الحلقة بوصفها كلا يساهم فى إثراء كليهما معا ، ويؤثر على بنية كل قصة وعلى نغماتها الأساسية المتكررة وفضائها وشخصياتها ومناخها العام . وتعتمد البنية العامة للحلقة على التضافر المستمر بين عنصرين أساسيين : التكرار الذى تتردد فيه مجموعة من الترجيعات النغمية ، سواء تعلق الأمر بالفضاء أو الموضوع أو الشخصية ، والتطور المطرد بهذه العناصر التكرارية بحيث يلقى كل تجل جديد لها بظلاله على تجلياتها السابقة من ناحية ، ويهىء القارىء بشكل مرهف لتبدياتها اللاحقة دون قسر أو تعمل . فالحلقة القصصية هى البنية التى لا ينفصل فيها بناؤ ها عن اسمها ذاته ، والتى تشمل حلقيتها كل شىء فيها من الشخصيات إلى الأحداث إلى الفضاءات نفسها . وحتى تبلغ الحلقة القصصية درجة عالية من الإحكام البنائى والفاعلية لابد أن تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر المركزية ، وأن ترتبط قصصها معا بطريقة يتحقق فيها التوازن بين الاستقلال الفردى لكل قصة على حدة ، وضرورات وحدة بنائية أكبر هى الحلقة القصصية كلها . هذا ، ولابد أن يتوفر فى تتابع قصص الحلقة درجة من النمو والتطور من قصة إلى أخرى ، حتى ولو كان هذا النمو يتم على المحور الرأسى فى اتجاه التنوع والعمق بدلا من المحور الأفقى بنموه الخطى المعهود ، وألا يكون هذا النمو على حساب التوازن بين الاستقلال الفردى للقصة ووحدة الحلقة بوصفها كلا ، لأن تغلب الأول على الثانى يضعف البنية الحلقية كما فى (اهبط ياموسى) لفوكنر ، بينما تغلب الثانى على الأول كما فى (هضبة تورتيلا) لجون شتاينبك يحيل الحلقة إلى نوع فنى أقرب إلى الرواية منه إلى الحلقة القصصية . لأن أحد العناصر المهمة فى الحلقة القصصية ضرورة المحافظة على الوحدة دون الإجهاز على التعددية أو إلغاء فردية كل نص واستقلاليته . والنمو فى الحلقة القصصية يختلف عنه طبعا داخل كل قصة من قصصها أو داخل بنية قصصية أشمل وهى الرواية ، لأنه من الضرورى

أن ينهض هذا النمو على بنية ذات تتابع ولكنها تنطوى على فجوات مهمة داخل هذا التتابع ذاته يحول دون تلقى الحلقة بوصفها عملاً واحدا مستمرا ، ويبقى على ما فى تعدديتها البنيوية من تنويعات ، أى على بنية الترجيعات النغمية المتداخلة . ولا أريد هنا الدخول فى مجاهل التصنيفات المختلفة للحلقات من التوليف إلى الترتيب إلى التكامل ، ولا إلى علاقة البنية الحلقية بالعقلية الأسطورية أو التفكير الشعبى ، وغير ذلك من القضايا التى يطرحها إنجرام فى دراسته المنهجية لها . فكل ما أردت أن أقدمه هنا هو ملامحها البنائية العامة وأهم سماتها القصصية التى لابد من مراعاتها عند كتابتها وتلقيها على السواء . ذلك لأن مجموعة البساطى الجديدة تقدم لنا تنويعها الفريد على بنية الحلقة القصصية فى عدد من قصصها ، بينما تضم كل نصوصها داخل بنية الديوان الأعرض، وهو أمر ستتضح لنا تفاصيله بعد التحليل النقدى لقصصها .

(٢) (منحنى النهر) . . ومدخل القراءة النقدية

بعد هذا الحديث الموجز عن الفوارق التجنيسية بين الرواية والحلقة القصصية ، علينا أن نقرأ قصص حلقة البساطى القصصية تلك . وفى البداية أود العودة إلى المجموعة نفسها وربطها بمجموعة البساطى السابقة ، لأننى عندما كتبت عن المجموعة السابقة لمحمد البساطى (هذا ما كان) اخترت لمقالى عنها عنوان «القصة كلوحة متفجرة بالحركة»[١٧] ، وهو العنوان الذى رأيت أنه أكثر العناوين دلالة على منهج البساطى فى بناء السرد فى هذه المجموعة . فالقصة عنده لوحة تبدو للوهلة الأولى كأنها ساكنة هادئة لا حركة فيها ، تتناغم فيها الألوان وتتكاثف الظلال وتتساوق التكوينات ، لكنها فى نهاية الأمر لوحة لا يحدث فيها شىء يستحق القص ، ولكنك ما إن تمعن التفكير فيها ، وتتأمل جزئياتها ، حتى تدرك كم كان خادعا هذا المظهر الهادىء ، وكم يدمدم هذا السكون البادى بسورات وتفجرات مذهلة تكشف لك عن أكثر الأبعاد عمقا وخفاء فى الواقع والنفس البشرية على السواء . وقد ظل البساطى محافظا على هذا المنهج الشعرى الجميل فى الكتابة فى مجموعته ، أو بالأحرى حلقته القصصية الجديدة (منحنى النهر) ، وإن طوره إلى حد كبير وأرهفه وأضاف إليه مجموعة من السمات والملامح الجديدة . فقد اهتم بأن تكون القصة/اللوحة أكثر ما تكون نصاعة واتزانا ومشابهة للواقع ، وأقدر ما تكون فى الوقت نفسه على مفارقته والتعامل معه بمنطق الاستعارة التى يقيم فيها الفن مع الواقع علاقة جدل فعالة وخلاقة . وأصبح سطح القصة/اللوحة عنده يعج بالعديد من المجتزءات الهادئة المتوترة معا ، التى يدور بينها حوار بل جدل خصب ثرى لا يأخذ علاقات التجاور على عواهنها وإنما يسيطر عليها سيطرة التشكيلى على عناصر اللوحة ووعيه بعلاقات الكتل والألوان وضرورة تناغمها ، ولكن ثمة فارقاً كبيرا بين لوحات البساطى المرسومة بقلم قصاص يعى حركية الواقع وجدليته وبين سكونية اللوحة التشكيلية المشابهة للواقع ، لأن البساطى شغوف بتفجير العلاقات بهدوء رصين داخل لوحاته تلك بالصورة التى تعج معها اللوحة بحركة انسيابية دائمة تتأكد كلما تعددت القراءات ، وكلما طال الإنصات إلى ما يسر به النص المضمر من رؤى وإحالات .

كما تنطوى القصة/اللوحة عنده على عوالم نوعية متباينة من حيث العمر والجنس والوضع الاجتماعى ، ولكنها متماثلة من حيث القهر والرغبة فى كسر الطوق ، والتوق إلى عمل شىء فى واقع لا يحدث فيه على السطح شىء سوى بعض تجليات طقس الإحباط والقهر والاندحار . وتتسم القصة/اللوحة عنده بأنها مقدمة سردية فى معظم الأحيان من منظور الكاتب/المراقب التقليدى برغم مجافاتها لكل تقليد ، وتفجيرها لهذا الأسلوب التقليدى فى ظاهره من الداخل . فالسرد عنده مروى عادة بضمير الغائب (باستثناء وحيد هو قصة «حلم الحلاق» المروية بضمير المتكلم) ، ولكنه لا يستخدم الفعل الماضى الذى ارتبط تقليديا بهذا النوع من السرد الذى يدفع الحدث فى الزمن ، ويخلق مسافة حيادية بينه وبين القارىء . فجل الأفعال عنده مضارعة كأنها تروى عن عالم أبدى الحضور ، حتى لو تصدرت « كان » أو بعض الأفعال الماضية بدايات القصص أو أوائل الفقرات ، فإن بقية الأفعال الأساسية التى تتبعها مضارعة تستهدف خلق حالة دائمة من التوهج والاستمرارية . وإذا ما لجأ وسط السرد إلى الفعل الماضى ، فإنه يكون عادة مبنيا للمجهول ليجنبه استبعاد الفاعل إسدال ستار الماضى على الفعل ، ويكسبه البناء للمجهول نوعا من الحضور المرتبط عادة بالبناء للمجهول فى اللغة العربية . فدون هذا الحضور الطاغى

تفقد بنية القصة/اللوحة بعض توهجها المبتغى الذى يمنحها تلك الحركية الدائمة، ولذلك يحرص البساطى عليه فى كل سرده القصصى حرص الفنان الواعى بأهمية الحضور لهذا النوع الخاص من البناء القصصى.

ويتعزز هذا الحضور الفعال الطاغى عند البساطى من خلال استخدام منظور المراقب المحايد ظاهريا فى القص حتى فى «حلم الحلاق» المروية بضمير المتكلم. أى تقديم العمل، كما تقول أستاذتنا الدكتورة لطيفة الزيات، من خلال «وجهة نظر الكاتب الزاوى. والراوى هنا أبعد ما يكون عن الكاتب العليم بكل شيء. راوى محمد البساطى، شأنه شأن رواة كتاب الستينات، لا يزعم لنفسه معرفة الحقيقة فى كليتها، ظاهرها وباطنها، لا يعرف عنها سوى ما ترصده حواسه وخاصة حاسة البصر. وهو راو موضوعى ومحايد. يسجل الظاهرة من الخارج دون أن يعلق عليها أو يناقشها. ودون أن يزعم لنفسه الحق فى التغلغل إلى داخلها أو تبيان أسبابها ومسبباتها. وهذه الرؤية القاصرة للحدث من خارجه دون داخله، تجعل الوصف دائما وأبدا أقل من الموصوف. وتدعو القارىء والأمر كذلك إلى المساهمة مساهمة فعالة فى عملية القراءة باستكمال ما لم يستكمله الكاتب. وبإغناء النص بالمشاعر التى تعمد الكاتب عدم استثارتها. وبإعمال خياله ووجدانه معا. إن محمد البساطى يحركنا عاطفيا لا عن طريق الإثارة العاطفية بل بالبعد ما أمكن عن الإثارة العاطفية. وهو فى كل الحالات لا يجعل الوصف زائداً أو حتى مساويا للموصوف. وإنما يأتى به دون الموصوف. نائيا به عن الإغراق فى العاطفية، وداعيا القارىء لكى يكمل مالا يقال. وأن يغنى بمشاعره ما استبعد من النص، كما نبكى نحن حين يعز الدمع على صاحب المصاب»(١٨).

وقد آثرت هنا أن استخدم توصيف الدكتورة لطيفة الزيات لهذه الخاصية المهمة عند البساطى حتى أنفى عن هذه الخاصية بعض ما قد يتبادر إلى الذهن بشأنها. فحياد الراوى الظاهرى حياد متعمد وخادع معا، لأنه ينطوى على رؤية واضحة للواقع وموقف فكرى محدد منه لا يقبل أى لبس أو غموض، لأن الوصف الذى يعتمد على العناصر المرئية الصلبة وحدها وينأى عن التكهنات والافتراضات يستهدف تقديم العالم فى صلابته وطزاجته وحضوره معا، والابتعاد به عن كل أثر للميوعة العاطفية منها والإنشائية. كما أن العزوف عن التعليق على ما يصفه ينطوى على مصادرة أساسية فى كتابات الستينيات الجديدة والجيدة وهى احترام الواقع وافتراض استقلاليته وقدرته إذا ما قدم بفنية على الإفصاح وحده دون شروح للأسباب أو تبيان للمسببات. فهى رؤية لها محتواها الفكرى المتساوق مع شكلها الفنى، وليست «رؤية قاصرة للحدث من خارجه» كما قد يتبادر لبعض من يسىء فهم ملاحظات الدكتورة لطيفة. فليس فى الرؤية الفنية والفكرية التى يطرحها البساطى فى هذه المجموعة أى قصور من حيث معرفتها بالواقع الذى تقدمه، أو وضوح موقفها مما يدور فيه من أحداث، أو عمق فهمها لخرائط العلاقات والثقافات التحتية المتحكمة فيها. فوراء النص الذى يبدو محايدا وبريئا نص إيديولوجى بالغ الصلابة والتعقيد، ولا يمكن تغيير أى من مكوناته أو تحوير رؤيته إلا بتجاهل بعض ملامح النص أو التغاضى عن بعض عناصره المهمة.

وما تدعوه الدكتورة لطيفة هنا بأن هذا المنهج «يجعل الوصف دائما وأبدا أقل من الموصوف» هو موقف أساسى فى كتابات الستينيات الجيدة عند البساطى وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان، ينهض على احترام ذكاء القارىء والثقة فى قدرته على الدخول إلى خرائط عالمهم البسيط والثرى معا. فالقارىء الذى لا يدرك أن ثمة نصاً مضمراً يعج بالحياة والدلالات تحت سطح النص المكتوب لا يحسن قراءة ما يقرأه. ولن يفيده أى شرح أو تعليل، غير أن هذا النص المضمر ليس خاضعا بأى حال من الأحوال لمزاج القارىء وليس متوقفا على كتابته له. فالقارىء لهذه الأعمال ليس مطالبا «باستكمال ما لم يستكمله الكاتب» كما يبدو من ظاهر كلام الدكتورة لطيفة، ولكنه مطالب فقط بفك شفرات هذه الكتابة المتميزة التى تعد من نوع السهل الممتنع كما يقولون، فالكاتب قد استكمل عمله على خير وجه وبث فى ثناياه كل المفاتيح الضرورية لتمكين القارىء من فك شفراته. واستبعد منه كل شوائب الإغراق العاطفى وكل أثر للنهنهات الانفعالية الزاعقة، لأنه يتعمد التوجه لوجدان القارىء من خلال عقله، لا عن طريق إثارة مشاعره أو مداعبة

غرائزه كما كان يفعل بعض كتاب الأجيال السابقة . فرؤية الكاتب للواقع تتلبس هنا شكل الكتابة وطريقة التعبير لأنها تعى أن للشكل فى العمل الأدبى محتواه ودوافعه ، وتسفر عن نفسها لا من خلال التعليقات المباشرة أو التكهنات المعرضة للخطأ ، وإنما من خلال نسجها لشبكة محكمة من العلاقات ، تتجاور فيها المتناقضات بمنطق يكشف عن طبيعة الجدل الذى يتحكم فى حركة كل عنصر من عناصرها .

ولا تقتصر أهمية علاقات التجاور وما يتخلق عبرها من جدليات فعالة على البنية الداخلية لكل قصة من قصص هذه المجموعة الجميلة فحسب ، ولكنها تتجاوزها إلى عملية تنظيم القصص داخل المجموعة القصصية التى تحولت بحق إلى ما كان يدعوه الراحل الكبير عبد الحكيم قاسم بـ «الديوان القصصى» الذى يتميز عن المجموعة القصصية بوحدة العالم ، ووحدة البنية ، ووحدة الرؤية ، ووحدة التأثير . والديوان القصصى تعبير أدق عن هذه البنية التى تنتظم فى عقدها النضيد المجموعة كلها ، ولكنها تسمح لكل قصة من قصصها بأن يكون لها استقلالها النصى الخاص . فإذا كانت المجموعة القصصية مفهوماً قديماً انبثق عن أن الكاتب يصدر القصص التى تتراكم لديه عبر فترة زمنية معينة فى مجموعة مهما وهنت الصلات بينها ، ومهما انعدمت أواصر العلاقات بين بناها ورؤاها ؛ فإن الديوان على العكس من ذلك يحرص على إرهاف علاقات مفرداته القصصية بعضها بالبعض ، وعلى لفت نظر القارىء إلى دور هذه العلاقات فى عملية توليد الدلالة فى الديوان كله وفى كل نص من نصوصه المستقلة على حدة ، وعلاقة الجدل الخلاق بين مفردات الديوان القصصى أكثر رهافة ولا مباشرة من تلك التى تتولد فى الحلقات القصصية ، لأنها لا تعتمد على الصلة المباشرة التى تخلقها وحدة الشخصيات أو تواتر المكان وتتابع الحدث فى الحلقة القصصية . وإنما على جدل مجموعة من الخصائص والرؤى الكيفية المتغايرة التى تنهض وحدتها وتكاملها على تغايرها ذاك . وفى هذا النوع من العلاقات تلعب كل مفردة من مفردات النص ، وكل استراتيجية من استراتيجيات القص ، دورها الكامل فى العمل كله ، بدءا من العناوين وحتى النهايات القصصية المفتوحة مرورا بكل التفاصيل والجزئيات الموحية والمثقلة المعانى والدلالات .

(٣) تتابع صيغ الجدل بين فصول الحلقة القصصية .

ففى قصة العنوان «منحنى النهر» ، وهى قصة المفتتح فى حلقتنا القصصية ؛ لأن العنوان هو مستهل العمل ومفتتحه ، ندرك أن هذا الاختيار ليس عاطلا عن الدلالة بأى حال من الأحوال عند قراءتنا للقصة نفسها ، ثم سرعان ما نكتشف بعد الفراغ من قراءة القصص جميعها أنه عنوان دال على الحلقة القصصية التى يتشكل منها العمل برمته . لأن العنوان إن كان مترعا بالدلالة المكانية فى القصة كما سنجد بعد قليل ، فإنه دال على الكتاب كله من حيث دلالته الأعم على تناول الموقف فى كل نص عند منحنى دال من منحنياته ، منحنى اللحظة النفسية فى الغالب ، أو الذروة التطورية فى بعض الأحيان . فالقصة تبدأ : «كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحنى النهر ، ثم تعود لتستقيم مع الشاطىء . كانت البقعة الظليلة رطبة دائما ، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة . عندها تبدأ دور البلدة» (ص ٥)[١٩] ، وهى بداية تؤسس الطبيعة الاستعارية لمنهج البساطى القصصى . فتكاثف أشجار الكافور عند منحنى النهر يبدو للوهلة الأولى كأنه وصف لطبيعة المكان ، وهو بالفعل كذلك ، ولكنه علاوة على ذلك يستهدف جذب انتباه القارىء إلى تكاثف الدلالات عند منحنيات التعبير قبل أن تستعيد استقامتها الخادعة . فتكاثف الأشجار يترك بقعة ظليلة رطبة دائماً ، تبدو عندها الأرض كالمبتلة وتتمايز بذلك عن غيرها من البقع المكشوفة التى تنتهكها الشمس . وكأنما يدرب الكاتب قارئه من البداية على هذا النوع الدقيق من الملاحظة التى لا تكشف له القصص بدونها عن معانيها المخبوءة . ولا يكتفى الكاتب فى تدريبه لقارئه بهذا القدر الدقيق من الملاحظة ، ولكنه يكشف له كذلك عن دلالة المنحنى الذى يعنى شيئا مختلفا للأهالى عن ذلك الذى يمثله للصيادين أو حتى الحمير .

أما النساء فهن معقد اهتمام النص ومجال الكشف عن بقية دلالات المكان السرية فيه . إذ تخرج هؤلاء النسوة ، وأى نسوة ، إنهن نساء البيوت الكبيرة ، فى الأمسيات الصيفية فى مجموعات صغيرة ، وقد تلفعن بملاءاتهن وأخفين وجوههن داخلها يقصدن هذه البقعة الظليلة الرطبة شبه المبتلة عند الأشجار ، ويقصدن معها على المستوى الاستعارى للنص كل

ما يفضى به الظل والابتلال والرطوبة من إيحاءات حسية . يتلفعن بظلالها بدلا من تلفعهن بالملاءات ، فقد نضون فى ظلها البليل بعض تلك الملاءات أو لم تعدن تتحرجن من انحسارها عنهن . وبانت الأذرع العارية العبلة المغوية . وأخذن يتضاحكن ويغنين وينثرن مرحهن الحذر بين الأشجار ، فيتطاير منه شرر عذب يكهرب الشبان الذين حطوا رحالهم عند الجسر يراقبون ما يجرى عن بعد ، يرهفون السمع إلى أصداء الضحكات الرنانة ، ويتجاذبون أطراف الحديث ، بينما تهفو عيونهم إلى أطراف الملاءات المنحسرة عن الأذرع البضة المغرية . وتتسقط آذانهم نثار الكلمات التى تتطاير مع النسيم . ثم تخرج طفلة من بين النساء وتسير رأسا إلى الجسر الذى يجلس عليه الشبان ، تقف لحظة أمامهم تحدق فيهم واحدا بعد الآخر ، فى صمت ودون كلمة ، ولكنه صمت فصيح جلى معد لا يستطيع أحد من الشبان كسر طوقه الصارم ، ثم تستمر فى طريقها حتى نهاية الجسر متجاوزة إياهم ، وفى طريق العودة كانت ترجع جريا دون أن تلتفت إليهم . ألم تهتك سرهم ؟ إذن فما عاد هناك مبرر لتكرار المواجهة .

لأن هذه القصة الخالية كلية من الحوار ، كلوحة صامتة ، تعتمد على التركيز الشديد والاقتصاد فى التعبير ، وتنأى عن أى تزيد أو حشو . ويواصل الشبان الحديث ، ومراقبة النسوة حتى يعدن من نزهتهن اليومية ، ويتفرقن فى حوارى البلدة لكنهن فى رحلتهن وتفرقهن ، وفى هذا الحوار الصامت الملىء بالدلالات بينهن وبين الشباب ، حوار لا تتبادل فيه كلمة ؛ ولا حتى إيماءة ، ولكن طرفيه واعيان معا به ومدركان لطبيعته . وتبقى النساء فى دائرة مراقبة مترصدة ما ، عين تسع مراقبتها كل شىء وتترصد كل نأمة ، تظل ملتبسة فى هذا النص الأول أو متوحدة مع جماعة الشبان فيه ، ولكنها ستتكشف بالتدريج عما تنطوى عليه من تربص وشر فى القصص التالية . هذا هو كل ما تقدمه لنا قصة العنوان . لكنها استطاعت من خلال مجموعة اختياراتها الحاذقة للمكان عند منحنى النهر حيث تتكاثف الأشجار ، وللزمان فى أمسيات الصيف التى يتبدد قيظها مع الأصيل ثم ترق النسائم فيها عند الغسق ، وللحالة التى تزحف فيها العتمة على الأشياء وتسربلها بحالة أقرب ما تكون إلى تلك التى تنتاب الشخصيات وهى تعج بلواعج الجسد والصبوات الحسية المضمرة ، وللنهاية التى تنهى المشهد ولكنها تترك الحالة مفتوحة والأسرار مفضوحة وعارية ، أن تقدم لنا لوحة ثرية بالتفاصيل والمعانى . كل لون فيها منتقى بعناية فائقة ، وموزع تشكيليا على سطح اللوحة باتساق محسوب ، وأن تكشف لنا من خلال تشكلات الكتل والأحجام فى اللوحة عن الشهوات المحبطة والأشواق الحبيسة بحساسية شاعر لا يحتاج إلى التصريح الفظ ، ويكتفى بالتلميح الرقيق وحده .

وهذا هو ما نجده فى القصة التالية «البنت تغتسل» التى تجيىء بعد «منحنى النهر» مباشرة وكأنما لتسجل أول نأمة فى هذا العالم الراكد المتفجر معا بلواعج وصبوات مدمدمة ولكنها صامتة ، ولتجسد أمامنا وبمنطق القصة السابقة نفسه ، الخالى من الحوار وكأننا أمام شريط سينمائى صامت ، أول فعل حسى مترع بالبراءة والاحتفال بالجسد فى تألقه وفى اكتفائه بذاته وبطقس الطهارة ، لا التطهر من ذنب أو جريزة ، وإنما الطهارة البريئة فى ألقها الشهوى المغرى . ولا يفسد هذه الطهارة وهذا المشهد الشعرى الجميل كله إلا الإحساس الدائم بأنها واقعة فى قبضة مراقبة تتربص بها ، عين الرجل ذى الجلباب الداكن الذى تحرك من هجعته داخل المصلى ، وأزاح أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين بحذر وخفة حتى إن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين لم يشعر به وظل فى رقدته لم يتحرك . ويكشف لنا حرص القصة على تأكيد أن حركة الرجل كانت على درجة كبيرة من الهدوء ، حتى إنها لا تحس ، عن رغبتها فى إرهاف حدة التضاد بين حركة البنت المترعة بالحيوية والعرامة وبين سلبية الرجل البادية والكاذبة معا . وهى سلبية كاذبة لأن عدم إحساس الطائر بها لم يمنع القصة من تسجيلها بهذه الدقة التى ترسم ملامح الرجل الغامض وطبيعة حركته . ولأننا سنعرف من بقية القصص أن الرجال فى هذا العالم يتربصون بحركة النساء حتى يخمدونها . فالقصة تريد أن تكمل بذلك دائرة التعارض بين الرجال والنساء التى أسست بعض ملامحها فى القصة السابقة . وزمن هذه القصة الجديدة هو الفجر . وغبشته التى لا تفترق كثيرا من حيث درجة الإضاءة عن عتمة الغسق ، ولكنها تختلف عنها كلية من حيث ما تعد به من ضوء ساطع فاضح . أما الحدث فلا يزيد عن بنت خرجت فى غبشة الفجر تغسل ملابسها فى النهر وتغتسل به ، ربما عند

المنحنى نفسه الذى تتجمع عنده النسوة فى الأماسى . لكن هذا الحدث البالغ البساطة يتحول تحت وقع معالجة البساطى الشعرية الحاذقة إلى احتفال بهيج بالجسد الباهر المتألق فى غبشة الضوء * احتفال لا يدوم لأن إطلالة أول شعاع للشمس تباغته وتنتهك طهارته التى استباحتها العين المراقبة وهتكت حرمتها بتلصصها ومراءاتها من خلف حائط المصلى ، وتخفيها وراء مسوح ورع مفترض كاذبة .

وما إن ننتقل للقصة الثالثة «للموت وقت» حتى يتغير هذا المشهد الصامت المفعم بالتوتر والجدل الذى ران على القصتين السابقتين ، إذ يتغير فيها إيقاع القص ومنهجه ، وكأن فعل الاغتسال الذى قدمته القصة السابقة ، بما فيه من احتفاء البنت بجسدها الجميل التى تسجل ارتعاشات الماء حركته الرجراجة ، قد مهد للفعل الأكبر الذى اقترفته ابنة الدغيدى فى هذه القصة ، وأدى إلى حملها . وكأن الحركة المرائية التى انتهكت براءتها باختلاسها النظر لما حرم عليها هى المقدمة لفعل هتك عرض بنت الدغيدى اللا مسماة فى هذه القصة . فلسنا فى «للموت وقت» أمام مشهد مثبت فى لحظة زمنية واحدة ، كأنه مرسوم على مرآة لوحة زاخرة بالألوان ، ولكننا إزاء فعل يتفتح فى الزمن ويسرد علينا تاريخه ، وتبنى القصة هذا الفعل بمنطق جدلى أخاذ تسرى قوانينه فى كل ثنايا النص ، بدءا من تسمية كل الشخصيات فى القصة (خليل وابنه سالم والدغيدى وأبناؤه الثلاثة عبد السلام وشاكر وزيدان وسعديه الداية) ما عدا الشخصيتين الأساسيتين : بنت الدغيدى ذات الأربعة عشر ربيعا ، والفاعل المجهول بها الذى ملأ لها حجرها بالتوت الفعلى والاستعارى معا . كأن حرمانها من الاسم حكم مسبق بموتها المرتقب : موت بنت الدغيدى وموت ابن العزب الغريب متجسدا فى بذرته الحرام معا ليخلق الجدل بين المسمى والمحروم من الاسم فى النص أول ملامح الجدل بين الحياة والموت فى النص والواقع معا . وحتى خلقها لهذا الجدل الثرى بين الإيذان بموت البنت ، وبعث الحيوية فى موات حياة خليل البقال وامرأته ، وفى شبكة العلاقات المتخثرة بين أبناء الدغيدى أنفسهم ، مرورا بجدل الزمن الذى تنسج عبره القصة تفاصيل الحدث وقد بدأته من قرب النهاية المتوقعة والمترقبة ، ثم عادت إلى لحظة اكتشاف خليل وعبد السلام معا أن بنت الدغيدى قد حملت ، واستمرت خلال مراسم الإعداد للقتل وتوافد ابنا الدغيدى : شاكر وزيدان قادمين من القرى ، ثم عادت بالزمن مرة أخرى لتحكى لنا كيف تركا بيت أبيهما فى العام الماضى بعد أن قررا حرمانه من أجرهما : وارتدت إلى الحاضر من جديد لترسم لنا ملامح القتل وتنتهى بالجثة التى وضعت فى جوال مغلق أمام ابن الدغيدى الأصغر على حمار مضى به فى الطريق المفضى إلى النهر . هذه الحركة البندولية فى الزمن تتجاوب مع الجدل السارى فى كل ثنايا النص لتبلور لنا هذا الحوار الدائم والخصب بين الحياة والموت فى هذا الواقع الريفى الخشن الذى يحكم قوانينه الصارمة على الجميع . ويرافق هذا الزمن القصصى فى حركته البندولية زمن آخر واقعى هو زمن يوم القتل الذى تبدأ القصة فى صباحه وتنتهى بعد هبوط الليل/الموت على القرية برمتها لا على بنت الدغيدى وحدها . لأن مناخ القصة كله ، ووصفها للقرية الفارغة عمدا وتواطؤا وتقصدا ، يصور لنا الموت كأنه موت القرية كلها لا موت ابنة الدغيدى وحدها . فالجدل بين الزمن القصصى الذى يتحرك بحرية بين الحاضر والاسترجاعات الزمنية للماضى ، والزمن الواقعى الذى يزحف وئيدا على النص ، يأخذنا من الصباح حتى الليل وكأنه ينتقل بنا من الصباح الذى باغتت أشعته الأولى البنت التى تغتسل كما باغت ابن العزب بنت الدغيدى وحدها فوق شجرة التوت وملأ لها حجرها به ، حتى زمن الموت/القتل/الليل .

وتجيء قصة « الجوال العائم » بعد ذلك ببدايتها قرب الفجر ، وكأننا فى تتابع زمنى محسوب ، لتكشف لنا عن مآل هذا الجوال المغلق الذى وضعه أبناء الدغيدى الكبار على ظهر الحمار أمام أخيهم الأصغر ودفعوا به فى طريق النهر ، فالمصير الذى تقدمه القصة لهذا الجوال المغلق هو مصير كل الأجولة المغلقة المشابهة التى تنكب أصحابها ، بوعى أو بدون وعى ، جادة الصواب الريفى الصارم . إذ يخرج درويش الطبال قرب الفجر من البيت قاصدا بوابة الهويس ، تتبعه امرأته الفضولية حاملة الفانوس الذى سيريق ضوءه الواهن على الكثير مما تعرفناه فى عالم هذه الحلقة القصصية حتى الآن ، فهو العامل المكلف بالبوابة وبإزالة كل ما يطفو أمامها من جثث الدواب النافقة فى معظم الأحيان ، ومن أجولة الجثث النسائية المقتولة

فى بعضها الآخر . والقصة كما يقول لنا العنوان هى قصة « الجوال العائم » ، ولذلك فإنه لن يخرج من أمام البوابة حميرا نافقة ،وإنما جوالا عائما تريد زوجته أن ترى المدفونة فيه وهى تؤكد « أشوفها يادرويش . . أشوفها . . دى م البلد . . والنبى من بلدنا » (ص ٢٦) . والقصة التى تعتمد الاقتصاد والتركيز منهجا تكتفى بهذا التأكيد الافتراضى وحده ، لأنه يكفى للربط بين تلك الفتاة الحبلى التى لا تكشف القصة عن هويتها ، وبين بطلة القصة السابقة . بل إن القصة تؤكد لنا كذلك ، وهو أمر له دلالته فى عالم هذه الحلقة القصصية ، أن الأجولة العائمة تنطوى دائما وأبدا على جثث لعذارى حبلاوات . ولا تذكر أن ثمة مرة كان بالجثة رجل ، وهو أمر بالغ الدلالة على هم النصوص الأساسى كلها : وهو المرأة/ الضحية الرقيقة .

أما الرجل ، فإنه يلعب دور القاتل الغامض الغريب . إذ يطل على أفق هذه القصة من جديد صاحب العينين المراقبتين الراقد فى المصلى المشيد على حافة النهر والذى رأيناه فى « البنت تغتسل » ليؤكد لنا النص أننا داخل إطار حلقة قصصية تتتابع فيها القصص وتترابط وتتفاعل فى آن ، لكنه لا يرقب هذه المرة فتاة تتعرى تغسل ملابسها وتستحم فى النهر ، وإنما يتابع انتشال الجثة من النهر عند الهويس بعد أن نالت عقابها الرادع ، وإذا كانت « البنت تغتسل » قد آثرت أن تبقى هوية العين المراقبة فى دائرة الالتباس والغموض حتى تشحنها بدلالات وإيحاءات متعددة ، فإنها عمدت هنا إلى الكشف عن هوية صاحب العين المراقبة ، وربطها بفعل القتل ، وشحنها بالمزيد من الاستراتيات الغامضة والشر . وعلاوة على ذلك حرصت القصة على أن تربط لنا بين الرجل/ المراقب/ القاتل ورجلين آخرين فى هذه القصة تربطه بهما علاقة تواطؤ من نوع غريب ، أولهما درويش الموكل ببوابة الهويس ، والثانى العمدة المخول باتخاذ إجراءات الدفن على مضض . لأن الرجال الثلاثة يتصرفون فى هذه القصة وكأن ثمة عصا مايسترو غامضة توجههم جميعا ، أو كأن بينهم نوعا من الاتفاق غير المتفق عليه ، وهذا النوع من الاتفاق هو أكثر الاتفاقات صرامة وقوة .

فدرويش لا يحتاج أن يشرح له الرجل الغريب ، والمفترض أنه لا يعرفه ولم يره من قبل ، سبب نقره بطرف عصاه على شباك « مندرته » فهو يفهم جيدا معنى هذه الشفرة المركزة . كلمة واحدة ينطقها الرجل « الهويس » تكفى لتلخيص الرسالة التى أبلغتنا إياها القصص الثلاث السابقة . فيخرج درويش على الفور هامسا بكلمة واحدة مركزة هى الأخرى « حالا » (ص ٣١) ولها وقع الفهم والإدراك والتواطؤ . بل إن الرجل الغريب حينما يمد يده إلى جيبه يهمس درويش مبتعدا « استغفر الله » رافضا أن يتقاضى ثمن دوره فى اللعبة التى يفهم فصولها جيدا ويبدو سعيدا لاضطلاعه بها برغم « برطمته » المستمرة بالتذمر وعدم الرضى . ففى « استغفر الله » تلك نوع من الاستعلاء المشوب بالاحتجاج على تصرف الرجل الذى يريد أن يؤجره على عمل يعتبره درويش جزءا من واجبه . حتى والرجل يذكره بضرورة أن يأخذ معه « ملاءة » وهو تذكير يبدد أى ارتياب فى علاقة الغريب بالجثة ، يرد درويش بما يؤكد معرفته لدوره وواجبه ، وهى المعرفة التى تسفر عن نفسها فى تحذيره لامرأته من النظر حولها أو من محاولة تعرف سحنة الرجل أو هويته ، ثم فى إرسالها لاستدعاء العمدة حتى من قبل أن يتوجه هو إلى الهويس . بل إن تكرار القصة لمشهد التذمر المفتعل مع مقدم العمدة يؤكد حالة التواطؤ ويحكم البنية الدائرة والتكرارية على النص برمته .

وقد رأت أستاذتنا الدكتورة لطيفة الزيات أن هذه القصص الأربع تشكل رواية قصيرة[٢٠] ، واكتفت فى تناولها للمجموعة بقراءتها المرهفة لهذه القصص وتأكيد « أنها تنفرد بوضع مميز من حيث إنها تندرج فى وحدة تجعلها أقرب ما تكون لرواية قصيرة ، جديدة كل الجدة فى أكثر من اتجاه ، وجميلة من حيث ترسى بلمسات الفرشاة لمسة بعد لمسة ، قصة بعد قصة ، الجو القاهر السائد فى البلدة فى منحنى النهر ، وخاصة بين الجنسين . وشىء ما طازج وجديد فى لمسات الفرشاة ، وشىء ما رهيب حين تتجمع اللمسات »[٢١] . ومع أننى أتفق مع الدكتورة لطيفة فى قراءتها الحساسة المدهشة لهذه القصص الأربع كما يتبين من قراءتى لها ، وأعتقد أن كشفها للجدل السارى فى القصص الأربع بين التعميم والتخصيص وإغلاق الحلقة بالتعميم من جديد بعد بدئها به يرهف من قراءتنا للقصص ويعمق وعينا بطبيعة القهر السارى تحت جلد المشهد كله ، إلا أننى أستميحها العذر فى الخلاف معها حول اعتبار

هذه القصص رواية قصيرة ، والاكتفاء باعتبارها جزءا من حلقة قصصية أوسع . وهذا هو الذى دفعها إلى إغلاق دائرة الجدل، بين التعميم والتخصيص فيها ، التى بدأت بالتعميم فى القصة الأولى ثم اتجهت تدريجيا نحو مزيد من التخصيص فى القصتين التاليتين ، وانتهت بالتعميم من جديد فى القصة الرابعة . لكن هذا الجدل استمر بعد ذلك فى المجموعة ، إذ جنح للتخصيص ثم عاد للتعميم ورجع ثانية للتخصيص فى عدد من الدورات المتراكبة التى تؤكد الدورة والطبيعة البندولية للبنية القصصية عنده معا . ويبدو أن اعتبار هذه القصص رواية قصيرة هو الذى قصر قراءة الدكتورة لطيفة عليها وحدها ، ودفعها إلى إغفال بقية قصص الحلقة القصصية الجميلة . وفى هذا ما فيه من الظلم لبقية القصص التى تنطوى على الكثير من الترجيعات النغمية للحن القهر ودراما الصراع بين الرجال والنساء فى عالم هذا الريف الخانق الجميل . فبقية قصص الحلقة تكتسب الكثير من جدل علاقتها مع هذه القصص الأربع ، وتواصل العزف على لحنها الرئيسى بين رجال القرية ونسائها .

(٤) تراكب الدورات وبندولية الحلقة القصصية

إذ تدخل لعبة الرجال والنساء مرحلة جديدة فى « بائع الجمال » تكشف لنا عن بعد آخر من أبعاد هذا الاتفاق الصارم غير المتفق عليه بين الرجال ، الذى يحكم سيطرته على طرفى العلاقة معا . لأننا هنا بإزاء قصة مثلث الخيانة الزوجية التقليدى : بائع الجمال الذى أقعده المرض وزوجه وعاشقها منذ أيام صباهما الأول وقد جاء الآن بعد أن أقعد المرض الزوج . ولكن المعالجة القصصية الحاذقة أحالت هذا الموضوع التقليدى إلى شيىء آخر ، إلى قصيدة عن حب قديم لا يريد أن يبلى ، ولا يمكن له أن يتجدد ، وكيف لحب قديم أن يتجدد ؟ ، وفى الوقت نفسه إلى كابوس يسيطر فيه بائع الجمال المهيض على المشهد والواقع برمته كما سيطر الموت والقهر على مناخ القصص الأربع السابقة . إنه لا يأكل إلا لحم الجمال كما تقول لنا القصة التى لا تنطوى على شيىء مجانى أو معلومات ملقاة على عواهنها ، وقد أحال زوجه التى تقول لنا بشيىء من المباهاة إنه يناديها بـ « يا جملى » إلى جمل طيع صبور ، تتحمل ضرباته التى تدمى أنفها ، وتعد له الطعام ، وتقدم له الجوزة بعد أن تشعلها ، وتسهر على راحته . وها نحن نسمعها فى القصة ترغو بصوت واهن أقرب ما يكون إلى إرزام الناقة دون أن تفتح فاها . فيصحو على رغائها ويتناول وجبته من لحم الجمال ، ومن لحمها الحى الأسير المحروم الناشف كلحم الجمال ، فالقصة على المستوى الاستعارى للدلالة هى قصة أكل بائع الجمال لروح هذه المرأة الرقيقة وإجهازه على قصة الحب العذبة التى عاشتها مع رفيق صباها الذى كان يمطرها بالقبلات . ومع أن رفيق الصبا قد عاد ، وما كانت تظن أنه سيعود ، إلا أن عودته قد جاءت فيما يبدو بعد فوات الأوان ، وبعد أن بدا أن الحب القديم ناء وسحيق ، وبعد أن أكل بائع الجمال بالفعل لحم جمله الصغير : لحم المرأة التى يدعوها « يا جملى » وروحها .

ومع أن الحبيب يلاحظ عندما يدخل إليها أن وجهها « قد استطال قليلا ، وشفتاها منتفختان » (ص ٣٤) ، ولا يقول لنا النص كشفتى ناقة ، فإنه لا يكتشف الحقيقة المروعة إلا على جرعات يبدو فيها الحدث كأنه يدور تحت وقع سلطة منوم سلب الجميع إرادتهم وقدرتهم على الفعل أو الاحتجاج . فعندما تستغرق الحبيبة فى عملية الاحتفاء بزوجها ورعايته بدلا من الاحتفال بحبيبها الذى كانت تنتظره يسمعها وقد « أصدرت صوتا أشبه بصوت جمل صغير تائه » (ص ٣٨) ، وعندما ترفع زوجها العليل من على الأرض لترقده فى فراشه « بدا محدودب الظهر . وكانت حدبته على شكل هرمى وقد صنعت ثقبا واسعا فى الفانلة الداخلية وبرزت منه ملساء داكنة اللون » (ص ٤) ، ولا يقول لنا النص بالطبع كسنام الجمل . وبدلا من أن تلتفت المرأة إلى الحبيب العائد نراها وقد استوعبت كلية فى طقس الدوران فى فلك بائع الجمال الذى أحالها إلى جمل ناشف اللحم والروح ، وأجهز على المرأة القديمة الرقيقة فيها ، فانصرف عنها الحبيب ، تاركا إياها فى فتحة الباب وهى فى وضع أقرب إلى وضع ناقة بركت أمام بيتها : « كانت لا تزال فى جلستها بفتحة الباب ، ورأسها فوق ركبتيها المضمومتين » (ص ٤٢) . هكذا يقدم لنا البساطى قصة الحب القديمة وقد تحولت إلى كابوس يستوعب الحبيب ويشركه فى عملية الاعتناء ببائع الجمال . لا يتبقى منها إلا أصداء ذكريات واهنة ،

ومسخ امرأة كانت يوما بهية ومترعة بالحياة ، ولكن بائع الجمال الغريب أحالها إلى جمل معقور .

وكان من الطبيعى إذن أن تعض المعقورة الرجل فى « عوده » بعد أن تحولت إلى ناقة باركة فى فتحة الباب فى القصة السابقة . وإن جاءت العضة هنا من نوع فريد وغريب معا ، فالمرأة فى عالم هذه الحلقة القصصية المحكمة لا يصدر عنها الشر أبدا ، وإن تصور الرجل عكس ذلك فإنها لا تكون على وعى بأنها مصدره . فأم محمد التى ترملت مرتين لم تقصد إيذاء الريس عبد التواب ، ولكنها أرادت دفع غائلة الموت عنها ، فقد حكمت عليها القرية أن تعيش الموت وهى لا تزال على قيد الحياة ، فما كان منها إلا أن تمردت على أعرافها وتقاليدها وانتهكت شرفها ونفاقها الاجتماعى الكاذب . وواصلت الاعتناء بجمالها والتبختر على شاطىء النهر وبذل نفسها طواعية لريس الكراكة الغريب الذى يأتى لتطهير النهر كل عام ، لتطهير الجسد الذى تراكمت عليه أدران الحياة وآثار الحرمان . لكنها تمنع نفسها عن أهل البلد وتعامل رجالها الطامعين فى جسدها بلا زواج بصرامة واحتقار . نعرف قصتها مع أحد رجال القرية . ظل يطاردها ، وينتظرها فى غدوها ورواحها ، ويدق بابها فى الليل ، ولما قالت له تزوجنى أولا أعرب عن رغبته فى أن ينال وطره منها أولا فطردته . وفى يوم من أيام السوق انهال عليها ضربا وهو يعايرها بعلاقتها برجال الكراكة ، ولكنه لم تتراجع ولم تتهرب من مواجهته و« ظلت عيناه فى الأرض والعرق يسيل على وجهه » (ص ٤٦) . إننا هنا فى مواجهة امرأة من نوع مغاير لنساء القرية اللواتى تعرفنا نماذج عديدة منهن . امرأة تتخطى الحدود بحساب بعد أن عقرها الحظ العاثر فترملت مرتين وهى لا تزال فى شرخ الشباب . تريد أن تحصل لجسدها على بعض حقه ، ولكنها لا تريد أن يكون الثمن فادحا كذلك الذى دفعته بقية النساء فى نصوص هذه الحلقة القصصية .

ولما يعود إليها عبد التواب ، آخر ريس للكراكة بعد أن كفوا عن تطهير النهر ، والوحيد الذى عاد إليها لأن « الآخرين لم يعودوا مثله ، وربما أيضا لم يفكروا فى الأمر مثله » (ص ٤٧) ، تطبق عليه فى شبق من عانى من الحرمان لخمس سنوات ، وانسدت فى وجهه عمليات تطهير الجسد الدورية بعد أن كفت الكراكات عن المجيىء . إن إطباقها عليه ليس إلا تشبثا بآخر فرصة لها للتحقق الجسدى فى عالم القرية الذى يحاصرها من كل صوب . لكن الرجل الذى قلما يفهم المرأة فى هذا العالم الريفى المغلق يلطمها بعنف ويفر هاربا . فأى عودة تلك وأى فرار ؟ صحيح أنه صرح لها فى الماضى الجميل « من يعرفك لا ينساك » (ص ٥٠) ، ولكن هل عرفها حقا ؟ إن بناء القصة الذى يعتمد على الحركة البندولية فى الزمن ، فى محاولة لاقتناص لحظات سعادة هارية أفلتت من بين الأصابع مع كر الأيام ، يؤكد لنا مرة أخرى استحالة استعادة الماضى الذى كان ، كما يؤكد لنا هرب عبد التواب صعوبة أن يعرف الرجل المرأة حقا فى هذا العالم المحكوم بالقهر . وتظل أم محمد بجسدها الشامخ الجميل وكعبيها الحمراوين النظيفين ومشيتها التياهة على الجسر ، وباستقلالها المادى الذى وفره لها البيت والفدان ونصف اللذان ورثتهما عن زوجيها نمطا استثنائيا فى عالم هذه الحلقة القصصية ، نمطا فريدا واستثنائيا بين النساء والأرامل منهن على وجه أخص .

وفى القصة التالية « الأرامل » نتعرف حال الأرامل حقا ، هؤلاء النسوة اللواتى تركن بلا رجال وهن يتخبطن ضائعات ، بعد أن تلقين لطمة غياب الرجل القاسية . وحتى تعمق القصة إحساس قارئها بهذا الضياع ، فإنها تخرج بالحدث لأول مرة من فضاء القرية الأليف إلى متاهة المدينة الموحشة وتقيم نوعا من الجدل أو التوازى بين تخبط الأرامل بين نوافذ الصرف فى فناء المصلحة الحكومية التى يصرفن منها معاشاتهن ، و تخبط المسئول عن تنظيم صرف المعاشات فى هذه المصلحة بين عجزه عن فهمهن ، وقناعته بأنه قد أدى واجبه نحوهن بالكامل . لكن القصة التى تقيم هذا التماثل بين حالة الرجل ووضع الأرامل ، تقيم تعارضا موازيا بين الرجل وبين إحدى الأرامل اللواتى واجهنه بشيىء من الحدة الكظيمة والصرامة المدحورة ، وعجز عن فهم حيرتها أمام تلك اللوائح التى تفرض عليها أن تنتظر حتى الشهر القادم ، بالرغم من أنها أكملت كل الأوراق المطلوبة لصرف معاشها . هذه اللوائح التى لا تفهم أن لديها طفلة فى الثانية من عمرها عليها إعالتها بعد أن انفجر لغم فى زوجها الشاب أثناء تأدية واجبه . إن الرجل فى هذه القصة ،

حامى اللوائح وحارسها والفخور بدقتها وتنظيمها ، مثله فى ذلك مثل رجال النصوص الأخرى فى المجموعة الذين يحرصون على حماية اللوائح والتقاليد ، ويقتلون تنفيذا لها ، لا يدرك أنه يعصف مثلهم بالنساء ، فالملف ينوب عنه عن الإنسان ، بل يكتسب أهمية أشد منه. ألا يشعر بالفخر الشديد لدقة تنظيمه للملفات؟ وعندما يواجه المرأة فى حوش المصلحة ويحاول أن «يبدو لامباليا كعادته » (ص ٥٨) فتمسك بتلابيبه وتلطمه ، لا يحاول أن يفهم المرأة ولا سر غضبها وإنما يعود إلى الملف ، ويعرب عن دهشته عندما يجد الأخطاء به . فاستيفاء الأوراق فى الملف ، وإخطار صاحبتها بموعد الصرف هو كل شيء عنده ، أما معاناة تلك الأرملة التى تركت بلا عائل بعد موت زوجها الشاب فليس لديه أدنى استعداد لفهمها .

والعجز عن الفهم هو موضوع أمثولة هذه الحلقة الرمزية « الدجاجة » التى أربك البساطى عددا من نقاده عندما أشار ، التزاما منه بالأمانة فى زمن أصبحت الأمانة فيه من قيم الماضى العتيقة ، أو تبريرا لخروجه فيها عن منهجه السردى فى التعبير الهادىء المباشر ، بأنه أخذها عن كاتب أمريكى أوردها متفرقة فى رواية له . وليس مهما هنا مصدر هذا النص ، ولا الجدل الذى أثاره حوله بعض من تناولوا المجموعة ، بقدر مدى اتساقه مع عالم المجموعة/الحلقة القصصية ودوره فى إثراء عالم المعنى فيها . فقصة « الدجاجة » التى تنتمى إلى نوع الأمثولة الرمزية allegory أكثر من انتمائها إلى عالم القصة القصيرة المألوفة عند البساطى تشترك فى كثير من الخصائص التعبيرية مع بقية نصوص هذه الحلقة القصصية ؛ حيث توشك هذه « الدجاجة » فى مستوى من مستويات المعنى فى النص أن تكون قرينة الأرملة/المرأة التى تركت مع وحيدتها الطفلة بلا عائل ولا مال ، تماما كتلك الدجاجة التى أصابها الخبل عندما فقست بيضة بعد أن رقدت عليها بعد طول حرمان من الأفراخ ، خبل من نوع ذلك الذى بدت به الأرملة العصبية التى تمردت على سلطة المدير ولكمته فى القصة السابقة وهى تتخبط عاجزة عن الفعل ، وعاجزة عن الاندماج فى تيار الحياة المحيط بها ، وفيها أيضا نوع من التعبير الاستعارى عن حالة القهر السارى فى كل تفاصيل المجموعة ، وعن استحالة تحقق المطالب البسيطة والمشروعة . وفيها كذلك الكثير من سمات القصة/اللوحة ، وكأن البساطى أراد أن يعلق فى فضاء حلقته القصصية لوحة تأثيرية لدجاجة مزرعة أجنبية لا تقل غرابة وثراء عن بقية اللوحات التى رسمها .

وهل ثمة لوحة أكثر ملاءمة للتعليق فى هذه الفضاء الريفى فى مصر الثمانينيات من لوحة دجاجة أمريكية غريبة الأطوار ، بعد أن ملأ الدجاج الأمريكى وغرابة الأطوار الأمريكية علينا حياتنا بلا استئذان ، لوحة تؤكد وجود هذا العنصر الأمريكى الغريب فى الواقع المصرى ، وتؤكد فى الوقت نفسه تنافره معه وحاجته إلى بنية قصصية مغايرة لاستيعابه أو التعبير عنه ، كما أن تعليق هذه اللوحة الأمريكية المصدر غريبة الألوان فى عالم البساطى الذى يدور كلية فى القرية المصرية ، يشير من طرف خفى إلى عناصر الغزو الأمريكى الذى وصل إلى قلب القرية المصرية . ليس فقط فى صورة الدجاج الأمريكى بأطواره الغريبة ، ولكن أيضا من خلال هذا المنطق المقلوب الذى يريد ، كدجاجة القصة ، أن يتبنى قسرا ما يستعصى على التبنى ، وما لا يقبله منطق الطبيعة ، كما أن اختلاف البنية القصصية يسجل من طرف خفى أيضا رؤية الكاتب للاختلاف الأعمق بين تلك العناصر الأمريكية الغريبة والعناصر المصرية الأصيلة ، ويؤكد أن استحالة التوحيد بينهما نصيا هى علامة استحالة التوحيد بينهما واقعيا وفكريا . لذلك ، فإن اختلاف بنية هذا النص القصصى عن بقية نصوص المجموعة ليست أمراً اعتباطيا ، ولكنها وجه من وجوه الجدل المستمر بين المبنى والمعنى فى هذا العمل القصصى الجميل ، وأداة من أدوات القاص المراوغة فى إبلاغ القارىء رسالته وبلورة رؤيته . كما أن لجوء أمثولة « الدجاجة » إلى نوع من المبالغة الساخرة يتوخى إبراز عنصرى المبالغة والسخرية فى الموقف الذى يرمى إليه من ناحية ، فى الوقت الذى يشير فيه مصير الدجاجة المأساوى إلى نبوءة الكاتب عن مصير هذا الغزو الأمريكى الغريب من ناحية أخرى .

(٥) رجال الحلقة والتوقعات المجهضة

وإذا انتقلنا للقصة التالية « حلم الحلاق » عدنا من جديد إلى عالم القرية المصرية البسيط وإلى منطق اللوحة الثرية المترعة

بالإيحاءات والمعانى ، بالرغم من اقتصادها التعبيرى المركز لكن هـذه العودة تنطوى على نقلة أرادت الحلقة القصصية إبرازها بتغيير منطق السرد ، ورواية القصة لأول مرة بضمير المتكلم ، لأن هذا التغيير يستهدف إبراز النقلة من النساء إلى الرجال فى عالم النص ، ولذلك كان ضروريا أن تلفت الحلقة نظرنا إليه بتغيير المنطلق السردى نفسه ، وتؤكد هـذه القصة الجميلة تلك الخاصية التى تشيع فى المجموعة كلها ، وهى خلق مناخ مشحون بالتوقعات ، ثم تحاشى الإشباع التقليدى له أو المضى به فى طريق سرد التتابع المنطقى المألوف . وكلما مرت القصة فى منعرج يتوقع عنده القارىء إشباع بعض التوقعات التى أثارتها من قبل تطرح عليه القصة بدلا من ذلك توقعات جديدة غير متوقعة . و« حلم الحلاق » نموذج جيد لمنهج نصب الشراك التقليدية للقارىء وتركها مشرعة دون إيقاع الشخصيات فى حبائلها ، وكأن القاص هنا يريد أن يزيد من فاعلية القارىء الذى اعتاد الاستنامة إلى الكسل العقلى ، واستمرأ قيام الكاتب بكل شيىء نيابة عنه ، فالعلاقة بين الحلاق والغريب فى هذه القصة ، التى يعنونها الكاتب بـ« حلم الحلاق » وكأنه يريق بالعنوان الشك على كثير مما حدث أو توهمنا أنه حدث فيها ، هى علاقة فيها شيىء من البعد الفلسفى للامعقول . إذ تذكرنا ببعض ملامح العلاقة بين فلاديمير وستراجون فى (فى انتظار جودو) . ولأن الغريب فى القصة لايتحدث أبدا ، فإن الراوى/الحلاق فيها يرويها لنا بضمير المتكلم ، على خلاف بقية قصص المجموعة المروية بضمير الغائب ، ويواصل حديثه أو بالأحرى إفضاءه للغريب عن همومه مع ابنه الذى تركهم ولم يعد يزورهم ، والذى يقلقه عليه إسرافه فى العمل كل يوم حتى منتصف الليل واعتلال صحته من شدة الإرهاق ، وشحوب وجهه .

والغريب فى هذه القصة لا يتلفع بالصمت وحده ، ولكن بالغموض كذلك ، إذ يحتضن حقيبة صغيرة من الخشب تثير ريبة « أمينة » زوجة الحلاق وتريد أن تعرف سرها . لكن الحلاق الذى لم يتبادل كلمة واحدة مع الغريب ، ومع ذلك أتى به لينام فى بيته ، لا يستطيع أن يجيب زوجه عن استفسارها عن الحقيبة ، فتواصل إثارة ريبته مقترحة أنه سيسرق الحمار وينصرف أثناء الليل . ويرفض شكوكها وتوقعها الدائم للشر ، وتزرى هى بسلوكه الذى أدى إلى مقاطعة ابنه له ، وترفض أمينة الاحتفاء بالغريب أو إعداد الطعام أو الشاى له ، بل تشكك فى جدارته بالضيافة والبقاء فى البيت ؛ فهو ليس أكثر من لص محترف فى نظرها . ويدرك الغريب من خلال سلوك أمينة الشاذ واعتلائها الشباك والتحديق فيه أن فى الأمر ما يريب ، فيمتنع عن الأكل ، ويبدو أنه امتنع عن النوم أيضا ، لأن الحلاق لا يجده فى الصباح ولا يجد أثرا لنومه فى الفراش أو لتناوله لشيىء من الطعام الذى تركه له . ولا تهتم القصة بإخبارنا بما حدث له ، وإنما تتعمد إثارة ريبتنا من خلال روايتها لموقف الزوجة الغريب ، ولتلك اللفة الكبيرة الغامضة التى تحملها تحت إبطها . أهى حقيبة الغريب التى أثارت فضولها ؟ وإن كانت كذلك ، فكيف حصلت عليها ؟ أم أنها شيىء آخر ؟ أهى لفة ملابسها التى أخذتها إيذانا بهجرانها للحلاق بعد أن فاض بها الكيل ؟ لا تصرح لنا القصة بشيىء فى هذا المجال . ويبقى الحلاق وحيدا فى نهاية القصة ، وقد ازدادت وحدته عما كانت فى بدايتها وبلغت حد اليتم ، ولم يعد لديه حتى من يفضى إليه بوحدته وهمومه ، فحلاق القصة الذى يأخذ بيده زمام المبادأة فى القص ، ويروى لنا كل شيىء بضمير المتكلم ، فى شذوذ ملحوظ عن منطق القص عند البساطى ، هو النموذج الرجالى الاستثنائى فى عالم هـذه المجموعة التى يسيطر رجالها على الواقع وعلى العالم القصصى معا ، يتسم بقدر كبير من الرهافة وفقدان السيطرة فى الوقت نفسه على الواقع وعلى حياته الشخصية معا ، ولا يماثله فى هذا إلا سالم أفندى بطل القصة الأخيرة فى هذه الحلقة القصصية .

وتقدم لنا القصة التالية « ابن البلدة » نموذجا مناقضا لحالة الوحدة وفقدان السيطرة وإن حقق هذا النموذج مناقضته من خلال نوع من التناقض الظاهرى الكاذب . وتختار له هذه المرة واحدا من الذين أحكموا سيطرتهم على القرية برمتها ، وامتد نطاق سيطرته إلى القرى والمدن المجاورة كذلك . وتروى لنا القصة بسردها الهادىء المحايد ظاهريا المنتقى بعناية بالغة كيف أحكم « العيسوى » قبضته على البلدة وسيطر على عصب الحياة التجارية والمالية فيها بدكان القماش والخردوات ، ثم بدكان البقالة ، وشادر الخشب ومواد البناء ، وكيف استحالت دفاتره

التى يقيد بها ديون القرويين وما يقرضه لهم من قروش فى أيام السوق إلى شراك لا يستطيع القرويون الانفلات منها ، كما استحال الظرف الذى يضم ما أخذه عليهم من كمبيالات إلى أذرع أخطبوطية تربط مصادر القرية ومحاصيلها به ، وتقبض على الجميع كالقيد الذى لا فكاك منه ، وكيف تفد أسراب الدواب والعربات محملة بزكائب المحصول إلى البيت فى موسم الحصاد : موسم السداد واستئداء الثمن ، الذى ندرك مدى فداحته حينما نعرف أن الفلاحين « كانوا يبيعونه أيضا ما تبقى من المحصول بعد السداد ، وقد يعودون له بعد أيام ليشتروا لما باعوه له من الغلال . غير أن هذه أحوال الدنيا (ص ٨٦) . بهذه الطريقة المراوغة المشحونة بالسخرية الباطنية الهادئة تكشف لنا القصة دون أى تخل عن بطلها أو التعامل معه بأى شكل تبسيطى مدى نجاحه فى إحكام قبضة دفاتره وكمبيالاته على الفلاحين ، فهذه ــ كما تقول لنا القصة بطريقتها الخفية الساخرة والدالة معا ــ أحوال الدنيا « وهو أيضا تاجر ولابد له أن يعيش ، ويكفى أن يجدوه عندما يريدون »

وما إن تكتمل تفاصيل سيطرة العيسوى الجهنمية على حياة القرية الاقتصادية ، حتى تلقى القصة بقنبلتها الزمنية عليه . عندما يلفظ ولد من شباب القرية يدرس فى المدينة ويأتى البلدة أيام الخميس بكلمة «ربا» أمامه : «التفت عم عيسوى نحو الصوت . ورأى عينين متوهجتين بالغضب . وخفض بصره . كان وجهه شاحبا ، ويداه ترتعشان ، وزفر خفيفا ، ووضع المسبحة فى جيبه» (ص ٨٦) . هكذا تقدم لنا القصة بهدوء بالغ ، ولكنه قاتل ، وقع اللطمة على العيسوى فى بادىء الأمر ، وطبيعة المواجهة التى تنطوى طريقة تسجيلها على بنيتها العميقة التى يتطاير منها الشرر ، وتوضع فيها السبحة فى الجيب . ألا يكفى ما يبدو من تجلياتها فى كلمات الولد ؟ أظن لا ، لأن القصة تريد أن تربط تحدى الولد ، واختفاء السبحة ، بمراءاة العين المترصدة التى كانت تتخفى فى المصلى وراء مسوح ورع كاذبة فى القصة الثانية من الحلقة ، ولهذا لزم التكرار لأن الشقة قد بعدت بين الحلقات . وبعد أن يحاول الكثيرون بمنطق المحاصرين تخفيف وطأة الصدمة على العيسوى فى مقطع مشحون بالجمل الحوارية الدالة التى يستخدم فيها البساطى كليشيهات التخاطب اليومى للكشف عن شبكة علاقات القوى فى الموقف ، تقدم لنا كريشندو المواجهة : «كان الولد ينظر إليه فى شراسة من فوق أكتاف الناس . كان فى العشرين ويلبس جلبابا مفتوح للصدر ، ويضع قبقابا تحت إبطه . ورأى العيسوى القبقاب ينزلق ، وحين أوشك أن يهوى إلى الأرض أعاده الولد إلى تحت إبطه . وزفر العيسوى وسكت»[٨٧] . هذا الوصف المركز عن الولد بصدره المفتوح ، بالرغم من أن أباه مجرد قهوجى بسيط فى القرية ، وعن تعلق نظر العيسوى بقبقابه وغضبه عندما رفض الولد أن يعتذر له برغم إلحاح الآخرين عليه ليفعل ذلك ، وصف محمل بالدلالات ؛ تشى حركة القبقاب فيه بحركية المواجهة وتتنبأ بما ستسفر عنه الأحداث دون أن تفصح عن وشايتها المراوغة . لأنه ما إن يرفض الولد الاعتذار له ؛ بل يصعد المواجهة معه قائلا فى هدوء قاتل وهو يستهجن فكرة الاعتذار «أعتذر لمن ؟ له ؟ عدو الله»[٨٧] حتى يندفع العيسوى خارجا ويلطم أباه القهوجى على وجهه ، وكأن نظرة العيسوى المتعلقة بقبقاب الولد كانت المقدمة لتجاوز الولد إلى «قبقابه» أو إلى أبيه الذى استطاع أن يفثأ به عنف الموقف ، دون أن يتصاعد به إلى مواجهة حقة .

وتنتهى القصة بمقطع إخبارى مطول يستهدف إبلاغنا بطريقته المراوغة بما أسفرت عنه هذه المواجهة التى لم تتحقق ، وإن حققت بالتضاد إنجازها ، يحكى لنا كيف غضب العيسوى يوما بليله ثم زال غضبه ، وكيف تناسى الجميع الموقف «وفى النهاية من يهتم بما يقوله ابن القهوجى»[٨٨] ، ثم يتحول السرد إلى التقرير الإجمالى الذى يلخص لنا ما فعله العيسوى بعد ذلك من شرائه لخنطور ، وإمساكه بعصا ذات نتوءات كأنها صولجان زائف ما ، ثم شرائه لشارع كامل بما عليه من بيوت قديمة أخلاها وهدمها بدعوى أنها «تشوه منظر البلدة» . . وتتوقف القصة عند الهدم ، وتمتنع عن إكمال الجملة بالنتيجة المتوقعة من أنه أعاد بناءها أو بنى مكانها شيئا آخر . لأن القصة تهتم بإبراز الجانب الهدام فى نشاط العيسوى من خلال تركيزها الظاهرى على أعماله التى تنخر حياة القرية كالسوس . بل إن فقرتها الإخبارية الأخيرة التى أعقبت هزيمته فى المواجهة تتعمد إبراز أثر هذه الهزيمة الظاهرية بالمفارقة ، فالمفارقة من أدوات هذا القص الفعالة ، وكأنها تكشف لنا عن كيفية مساهمة المعارضة الدينية المتمثلة فى هذا الولد الغر لسلطة العيسوى

الغاشمة والمدمرة للقرية فى تقوية هذه السلطة وتمكينها من تحقيق مقاصدها . فقد تجنبت القصة أى مواجهة حقيقية بينهما لأن النص المضمر يؤكد لنا غياب أى تعارض حقيقى بين هذا الهدام الكبير الذى ينخر فى حياة القرية كالسوس ، وبين هذا «الولد» الذى لا يعرف مشروعه وتمرده إلا الهدم الأرعن . بل إن القصة تتعمد أن تصف صاحب هذه المعارضة دائما بـ «الولد» بالرغم من أنه فى العشرين من عمره ، فى محاولة للتهوين من شأنه والاستهتار بهجومه الأرعن الذى زاد العيسوى طغيانا .

وتكشف لنا القصة الأخيرة فى هذه المجموعة «الخطأ» عن مكمن الخطأ فى مثل هذا الهجوم وعن سر انقلابه إلى النقيض ، وذلك من خلال المغامرة فى العالم الليلى لأمثال العيسوى من التجار الذين يحكمون سيطرتهم على واقع الحياة فى القرية . وهى واحدة من القصص التى تستدعى أطياف العالم الليلى الشيق الذى قدمه لنا البساطى من قبل فى روايتيه القصيرتين الجميلتين (المقهى الزجاجى) و (الأيام الصعبة) . وتقدم القصة عالمها من خلال سالم أفندى الذى عمل هو الآخر فى المدينة ، وكأنها تتيح لنا أن نرى عالم أمثال العيسوى كلية هذه المرة من منظور مماثل لمنظور الولد الذى تحداه ، والذى يدرس فى المدينة ، ومغاير له فى الوقت نفسه ، لأن علاقتها بما دار فى القصة السابقة تنطوى على الامتداد والحواز بالمغايرة فى الوقت نفسه ؛ الامتداد الذى يمثله تاجر القماش ، وهى التجارة التى بدأ بها العيسوى مشروعه للسيطرة على القرية ، وعالم التجار من أقران العيسوى ونظرائه ، والمغايرة التى تجلبها رؤية الأحداث من منظور مغاير لمنظور العيسوى أو أقرانه . ولأن منظور القص من العناصر المهمة فى هذه القصة ، فإنها تبدأ بتأسيس ملامحه فى مقطع تحرص على إفراده وتمييزه طباعياً ، وكأنها تبرزه وتخفيه فى وقت واحد . تبرزه بالتمييز الطباعى واختلاف نبرة السرد ، ولكنها تعزله عن سياق القص وتحيله إلى نوع من المقدمة الضرورية له أو المدخل غير الوظيفى لعالمه . فى هذا المقطع نعرف أن سالم أفندى الذى طبقت شهرته القانونية الآفاق الريفية المحدودة يوشك أن يكون فى الظاهر النقيض الكامل للعيسوى - وهل يقص علينا قصة أمثال العيسوى إلا نقيضهم ؟ - بقناعته بحظه من الحياة ، حتى عندما يلقى هذا الحظ العاثر فى طريقه بامرأة عاقر يحرمه من الأبناء . ولكنه يأبى أن يطلقها ويحاول أن ينتحل لها الأعذار ، بل يوطن نفسه على اعتياد فضائلها البسيطة ، ويتغلب على حظه العاثر معها بالانخراط فى الشراب .

لكن الانخراط فى الشراب فيها مقدم لا على أنه طقس فرح بالحياة وبهجة بها ، ولكن على أنه فعل إحباط ، تصوره القصة بتؤدة وكأنها تقدم لنا مشهداً صامتا بالحركة البطيئة . تتعمد التأكيد فيها على ابتسامة سالم المحبطة المترددة لزوجه الخفية المترعة بأنوثة بازخة تكذب كل دعاواه المعلنة عنها ؛ وتصف لنا مراقبته لها عندما تنحنى وهى تضع الأطباق على المائدة «وقد وضعت يدها لتغطى فتحة الصدر من الروب» (ص ٩٠) ثم تكوره ساكنا إزاء حركة إغفاء الشق المغوى المغناجة . وكأنما لترتد بنا بالتناقض إلى العلاقة المتوترة بين رجال النص ونسوته من جديد إذا كنا قد نسيناها . ثم تتناسى القصة هذه اللفتة الموجزة فى تركيزها على عنة بطلها النفسية والروحية وفى كشفها لفصول تمرغه فى وهادها ، لأن منظور السرد فى هذه القصة هو منظور سالم الذى لا يدرى أنه يوقع نفسه فى أحابيل مغالطاته دون أن يدرى . ولأن هذا المنظور يتيح لنا العودة من جديد إلى النسوة المهيضات اللواتى تعرفنا مآسيهن فى القصص الأولى من الحلقة .

وذات ليلة جاءت اللحظة التى يبدو أنه كان ينتظرها منذ زمن طويل حينما استدعوه إلى المقهى الكبير الذى كان يرقبه من معتزله وهو يشرب وحده فمضى دون تردد . ليدلف إلى عالم كبار التجار السرى ، هؤلاء الذين يحكمون سيطرتهم فى النهار على القرى يتبادلون الكؤوس فى الليل ويقامرون بأكوام هائلة من النقود ، وقد جاءوا به ليكتب لهم عقد بيع منزل خسره أحدهم للآخر على مائدة اللعب . ويرفض سالم أجره ولكنه يقبل دعوتهم له إلى الشراب لأنه يريد أن يسمح له بالالتحاق بهذا العالم السحرى ، عالم أصحاب السلطة الخفية الذين يكرس كل مهاراته القانونية لخدمتهم وتحقيق مآربهم ، ولكنهم أبدا لا يقبلونه حقا بينهم ، وتظل المسافة الفاصلة بينه وبينهم هى نفسها برغم كؤوس الشراب التى يحسوها فى هدوء على مائدة مجاورة ، أو حتى فى المقهى الصغير المجاور ، يحتفظون به

قريبا ، ولكن عن بعد ، وكأنه كلب حراسة قانونى يسبغ القانونية على تصرفاتهم غير المشروعة ، ولكن لا يسمح له أبدا بأن يتجاوز دوره المنوط به أو أن يقترب منهم أكثر من اللازم . فمنذ أن استقدم إلى المقهى وقاطع تاجر الأقمشة زميله الذى أراد أن يحذره من إفشاء ما يدور باقتضاب وثقة «لا تخف ، أنا أعرفه» (ص ٩٢) التى تنطوى صرامتها القاطعة على نوع من الاستعلاء ، وهذا الترفع فى التعامل معه هو قانون العلاقة بينه وبين التجار . فهو هنا ليخدمهم وليس ليخادنهم . حتى صالح نادل المقهى العجوز يعرف مكانه ومكانته ويعامله بالاستعلاء والتجاهل نفسيهما ، وما إن يرتكب هفوته الجسيمة باستبدال اسم الدائن بالمدين ، ويقرعه الدائن المترهل بهدوء قاتل وقد مزق الإيصال وأعطاه إياه ، فقد كان ينتظر تلك اللحظة منذ زمن طويل ليسيطر على المدين ويثأر منه ، وها هى اللحظة تفلت من يديه بسبب هفوة سالم أفندى الجسيمة ، ويدرك سالم أفندى الذى يأخذ أشلاء الإيصال الممزق صاغرا ، وكأنه يتقبل أمر إعدامه ، أن هفوته هى نهايته فيتهاوى أمام الدار دون صوت .

ويردنا موت سالم افندى الإرادى أو انتحاره الصامت على عتبة داره قرب الفجر إلى موت بنت الدغيدى ونسوة الأجولة العائمة وموت كل لحظات التحقق الصغيرة فى عالم هذه الحلقة القصصية المدهشة . لأن قانون الموت الذى أنهى حياة سالم هو القانون الجائر نفسه الذى راحت ضحيته النسوة من قبل والذى رمل «الأرامل» وهدم البيوت ، وكأننا هنا فى حالة سالم أفندى بإزاء نوع خافت من العدالة الشعرية . إنه الموت الذى ينقض على الإنسان ويحرمه من التحقق لأنه ارتكب هفوة صغيرة ، ولكن لا صفح عنها . فـأمل سالم أفندى البـاقى ، بعد أن انسربت حياته من بين أصابعه دون أن يشعر هو ، البقاء على هامش عالم أصحاب السلطة الساحر هذا ، وكأنه إنسان كافكا «أمام القانون» ، ما إن يتيقن من حرمانه من أمل لقائه تفقد حياته كل معنى . هنا لا تقل كلمة «خد» الصارمة التى يدفع بها الرجل المترهل أشلاء الإيصال الممزق إلى سالم أفندى قسوة ووحشية عن فعل القتل فى «للموت وقت» لأنها أوصدت باب الحياة الباقية أمامه وردته إلى سجن البيت الذى فضل عليه التهاوى بلا صوت أمام عتباته .

(٦) البنية الحلقية واستراتيجياتها النصية :

وتكشف لنا هذه القراءة لنص محمد البساطى عن أن البنية الزمنية لقصص الحلقة القصصية عنده تجعلنا بإزاء عالم مترابط تتتابع جزئياته فى نسق زمنى دال ، وتدور مجموعة من علاقات الجدل الفعالة بين الزمن القصصى والزمن الواقعى فيه . فالقصة الأولى تدور فى الأصيل فتعقبها الثانية فى الفجر ، وتبدأ الثالثة فى الصباح وتستغرق سحابة اليوم كله حتى الليل ، فتعود القصة الرابعة بنا مرة أخرى إلى الفجر وتستمر حتى انبلاج الصبح . فتنطلق القصة الخامسة من الليل وتتزامن معها القصة السادسة من حيث الوقت والمناخ معا ، فإذا جاءت القصة السابعة كان من الطبيعى أن تعود للصباح لتتقلنا أمثولة «الدجاجة» الرمزية إلى المساء ، وتتوغل بنا القصة التاسعة فى الليل لتردنا القصة العاشرة إلى الصباح ، وتختتم القصة الأخيرة الدورة بالليل والموت معا : وهو موت جدير بختام الدورة الزمنية لأنه موت أول رجال النص . ويربط هذا التتابع الزمنى الصارم القصص كلها فى حلقة تتسلسل فيها النصوص فى الزمن بدقة تتابعها نفسها فى الكتاب . وكأننا هنا بإزاء عالم زمنى مترابط تتتابع دوراته فى تلاحق حلزونى تتصاعد فيها الدلالات مع كل دورة . وينطق ترجيع الأصداء بما يثرى الحلقة السابقة باللاحقة ، واللاحقة بالسابقة ، فى حركة الزمن التعاقبية .

وهناك سمة أخرى للبنية الزمنية فى تلك الحلقة القصصية الجميلة ، وهى التزامن والتداخل الزمنى الذى يربط أواصر الحلقات برباط متين برغم التباينات البادية . أى أننا يمكن أن نتصور أن كل هذه القصص ليست متتابعات فى سلسلة من الأحداث المتتالية ، ولكنها متزامنات تدور فى وقت واحد لترسم من خلال تزامنها ذاك شكل اللوحة الأكبر : الواقع الريفى المثقل بكل أنواع القهر والعنف والانحدار ، والمترع فى الآن نفسه بالشهوات الحسية وتفجرات الحياة وسوراتها الجامحة . وهذا التزامن هو المسئول عن تغاير الشخصيات وتكاملها معا . فقد حاولت القراءة النقدية أن توحى بأننا إزاء مجموعة من التجليات المختلفة للمرأة التى يتغير عمرها ، أو يتبدل وضعها الاجتماعى أو التاريخى ، ولكن هذا كله لا يبدل مصيرها الذى يتبدى دائما فى شكل قدر اجتماعى صارم ، يحكم على كل الراغبات فى الحياة بالانحدار والموت . لا فرق هنا بين نسوة

القصة الأولى ، وبنت الدغيدى المقتولة ، وزوجة بائع الجمال المهيضة . ولا فرق بين بطلة «الأرامل» التى ترملت حينما انفجر اللغم فى زوجها وهو يؤدى واجبه لوطن لا يأبه بالذين يضحون من أجله ، وأرملة قصة «الخطأ» التى ترملت قبل أن يموت زوجها بزمن طويل ، أو زوجة «بائع الجمال» التى تعيش الموت وتهدر فرصتها الوحيدة فى الحياة دون أن تعى ذلك . وهذا هو الحال مع رجال النص الذين تتكرر صورتهم وتتنوع أسماؤهم ووظائفهم ولكنهم من المعدن نفسه ومن الطينة الواحدة نفسها . فقد رأينا كيف أن بطل «ابن البلدة» ومستغلها الواحد «العيسوى» يتكاثر ليصبح أكثر من «عيسوى» فى قصة «الخطأ» ، وكيف أن «الحلاق» الضائع يظهر من جديد فى ثياب كاتب المحكمة المحبط ، إذ تتحول عنة الأول الاجتماعية إلى عنة روحية وجسدية فى الثانى . وكيف أن المراقب المرائى فى «البنت تغتسل» هو القاتل فى «وقت للموت» والمراقب لمصير المقتولة فى «الجوال العائم» . هذا التكرار فى الشخصيات لا يستهدف تأكيد نمطية شخصيات الحلقة ، وإنما يتغيا إبراز تناغمها وتماثلها .

أن الذى يجمع هذه الشخصيات كلها هو الفضاء الريفى المشترك ، وتكرار تفاصيل المشهد والنهر الذى لا تخلو منه قصة من القصص ، إذ تتراوح الحركة فى الفضاء من داخل القرية إلى خارجها . ولكن يظل النهر موجودا باعتباره مصدر الحياة فى القرية . منه تنبع وإليه الإياب . ويعيش عند منحناه الجميع من الفلاحين إلى الصيادين إلى عامل الهويس إلى صناع السواقى إلى ريس الكراكة وعمالها إلى بائع الجمال إلى صاحب دكان القماش وشادر الخشب . ووحدة الفضاء الريفى فى عالم هذه الحلقة القصصية الممتعة ليست وحدة جغرافية فحسب ، ولكنها وحدة ثقافية واجتماعية . تتعدد فيها اللغات والاهتمامات ، وتتنوع فيها المشاكل والهموم ، ولكن يظل فضاؤها عنصرا من عناصر التجميع لا التفريق بين هذه اللغات والهموم المتباينة . صحيح أن اللغة القصصية واللغة الداخلية للحلقات جميعا واحدة ، لكن هذه اللغة الواحدة ظاهريا تنطوى على مجموعة من اللغات المتعارضة ، لغات النساء اللواتى يعبرن عن أنفسهن من خلال شفرات الإيماء والحركة واللغة التوقيعية التى توشك أن تنحدر من لغة صورهن المرسومة على المعابد والمقابر المصرية القديمة ؛ وهى لغات تعبر عن دلالاتها بالصمت أكثر مما تعبر بالكلام ، وتعبر عن تصوراتها بغياب الفعل أكثر مما تعبر عن نفسها بالفعل نفسه . وفى مقابل هذه اللغات النسائية الحركية الصامتة ، تجد اللغات الرجالية الصاخبة المترعة بالعنف والحركة ، المتسمة بالحدة والانفعال ، المشبعة بالكراهية والرغبة فى الثأر . وينسج التضاد الواضح بين لغات الرجال والنساء مفارقة الحلقة القصصية البنائية ، لأن النساء اللواتى لا نسمع أصواتهن إلا نادرا هن مدار اهتمام القص وأكثر شخصياته إيجابية وإنسانية . أما الرجال الذين ترجع القصص جعجعاتهم ، فإن صورتهم فى الحلقة القصصية تتسم بقدر كبير من السلبية وضيق الأفق . وهذا أمر بالغ الأهمية لقاص رجل يقدم نساءه بهذا الحب والفهم والحساسية التى نفتقدها لدى كثيرات من الكاتبات .

ويتساوق هذا كله مع وحدة الهم العام فى هذه الحلقة القصصية التى تجد أن معقد اهتمامها هو المرأة . فإذا كان الريف هو فضاء هذا العمل الأثير ، فإن المرأة هى همه الأساسى ، والمرأة بأداة التعريف ، وعلى إطلاقها ، هى موضوع هذا الكتاب الأساسى الذى يكرس كل الاستراتيجيات القصصية للتعبير عن فداحة الظلم الذى حاق بها فى واقع الريف المصرى : ويستخدم الذاكرة الداخلية للقصص ، وهى واحدة من الوشائج المجمعة فى هذه الحلقة القصصية إذ تنطوى كل منها على بعض التفاصيل أو الجزئيات التى تردك للأخرى ، وتذكرك ببعض ما دار فيها ، لإرهاف وعى القارىء بشتى تجليات معاناتها ، ومختلف سلبيات وضعها . ألم يبدأ العمل كله بصورة النساء عند منحنى النهر ، وينتهى بتلك المرأة المحبوسة فى بيتها ، وقد سقط زوجها على عتبته بعد أن تخلى عنها وعن نفسه منذ زمن غير قصير ، كما أن منهج التعبير وطبيعة البناء التى تسرى فى جل النصوص ، لا باعتبارنا بإزاء منهج قصاص واحد ، وإنما أكثر من ذلك قليلا ، أى باعتبارنا بإزاء عالم واحد مبنى بالنسق نفسه ، تستخدم كلها لرسم ملامح صورتها بصورة تستثير القارىء لا إلى التعاطف معها فحسب ، فتعاطف الكاتب يسع كل شخصياته ، وإنما إلى فعل شىء لتغيير وضعها الجائر ، وتحريرها من فداحة الظلم الذى حاق بها .

إشارات :

(١) محمد البساطى ، منحنى النهر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .
(٢) الدكتورة لطيفة الزيات ، محمد البساطى ورواية قصيرة ، (الهلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ .
(٣) راجع M. M. Bakhtin, **The Dialogic Imagination: Four Essays,** trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, (Austin, University of Texas press, 1981), p. 3.
(٤) راجع : Wallace Martin, **Recent Theories of Narrative,** (Ithaca & London, Cornell University press, 1986).
(٥) المرجع السابق ص ، ١٨ ،
(٦) المرجع السابق ، ص ٤٤ .
(٧) راجع : المرجع السابق ، ص ٢٨
(٨) المرجع السابق ص ١٩ .
(٩) ميخائيل باختين ، المرجع المشار إليه سابقا : ص ٤ .
(١٠) المرجع السابق ص ١١ .
(١١) المرجع السابق ، ص ١٢
(١٢) مقتطف شكلوفسكى مأخوذ عن كتاب والاس مارتن المشار إليه ، ص ٤٧ .
(١٣) هناك دراسة متميزة لهذا الجنس الأدبي حاولت إرساء قواعده وتعرف سماته واستقصاء حدود إنجازاته هى : Forrest L. Ingram, **Represntative Short Story Cycles of the Twentieth Century,** (The Hague, (outon, 1971) ويقدم هذا الكتاب عشرات الأمثلة على الحلقات القصصية فى الأدب الغربى ويتتبع مختلف أنواعها وأشكالها سواء منها التى تقترب من الرواية أو تلك التى نشرت مسلسلة ولم تجمع فى كتاب أبدا .
(١٤) فورست إنجرام ؛ المرجع السابق ص ٢١ ، Forrest Ingram, op. cit. p. 21.
(١٥) المتحركات mobiles هى.أنواع من الأعمال الفنية النحتية التى برع فيها النحات الأمريكى الشهير ألكسندر كالدر ، تتسم بالتوازن الشاعرى والحركات الرهيفة التى تتناغم فيها الكتل وتتغير العلاقات بينها باستمرار . ومن خلال الطاقة الداخلية للعمل التى تعتمد فى كثير من الأحيان على عناصر الطبيعة مثل الهواء أو الشمس . ولسارتر مقال جميل ومضيىء فى هذا المجال عن متحركات كالدر فى كتابه «مواقف» الجزء الثالث الذى صدرت ترجمته العربية بعنوان **جمهورية الصمت** ، ترجمة جورج طرابيشى ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٥ ، ص ٩١ - ٩٤ .
(١٦) المرجع السابق ص ١٣ .
(١٧) نشر هذا المقال فى مجلة «إبداع» القاهرية عدد فبراير ١٩٨٩ ، ص ١٣ - ١٦ .
(١٨) الدكتورة لطيفة الزيات ، محمد البساطى ورواية قصيرة ، (الهلال) ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ١٩٢ .
(١٩) سأكتفى عند الاستشهاد بأى مقتطف من نصوص مجموعة محمد البساطى منحنى النهر بذكر رقم الصفحة وحده ، والمفهوم أنه من المجموعة نفسها .
(٢٠) الدكتورة لطيفة الزيات ، المرجع السابق ، ص ١٨٨ - ١٩٤ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

عندما تلجأ الرواية للمسرحية

(عن المسرواية)

وليد الخشاب
(مصر)

الحديث عن الرواية لايكتمل إلا بالحديث عن صورها المتطرفة التى تمتزج بالشعر (كما ينظر لها إدوار الخراط مثلاً وكما نجدها عند تلاميذه وغيرهم)، أو التى تمتزج بالمسرح (ونعنى تحديداً المسرواية). ظهرت «المسرواية» بشكل أو بآخر فى الغرب، فى نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردى [1] وفلوبير [2] ثم جويس[3] فى القرن العشرين، وإن كانت لها إرهاصات سابقة، عند ديدرو [4] فى القرن الثامن عشر مثلاً. وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبى، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعى المميز.

لايكاد الأدب العربى يعرف هذا النوع إلا نادراً. ولقد رصدنا حالات تعد على أصابع اليد الواحدة فى مصر، أشهرها (محاكمة إيزيس) [5] للويس عوض و(بنك القلق) [6] لتوفيق الحكيم و(نيويورك ٨٠) [7] ليوسف إدريس.

لقد ورثنا عن الغرب الرواية والمسرحية كما نعرفهما الآن، وكذلك الحال بالنسبة للمسرواية.

ونستطيع أن نزعم أن المسرواية قد ظهرت فى الغرب، أولاً حين لم تكن التقاليد الروائية قد استقرت تماما فى القرن التاسع عشر، ثم حين ظهرت الحاجة لتحطيم القوالب الجامدة فى تصنيف الأنواع الأدبية، كما ظهرت الحاجة لتحطيم قوالب الحياة الاجتماعية والسياسية الراكدة، نتيجة ظهور متغيرات اقتصادية واجتماعية نضجت فى الفترة نفسها، مثل بزوغ نجم الطبقة العاملة واكتمال

الطبقة البورجوازية المواكب لاكتمال الثورة الصناعية الثانية، فى نهاية القرن التاسع عشر.

فبينما وصل الحال ببرونتيير [٨] فى فرنسا مثلاً، إلى تصنيف الأعمال الأدبية على مثال تصنيف الكائنات الدارويني، ظهرت أعمال تخرج على هذه التصنيفات، بتحطيم الحواجز بين الأنواع [٩]، حيث نجد القصيدة النثرية عند بودلير ثم رامبو (وهو تعبير من مقام الهرطقة آنذاك). مزجت هذه القصيدة بين خصائص الشعر من بيان وبديع وبين إيقاع النثر الذى لايلتزم عروضاً. ونجد كذلك المسرواية.

كانت مسرواية فلوبير (غواية القديس أنطونيوس)، إذن، منتهى تراث طويل من الرواية والمسرح، تناسب شكلها المزعج والمتمرد مع الأطروحة التى انعقد حولها العمل، والتى نستشفها من خلال تحطيم فلوبير للتصنيف الجامد لتاريخ الأديان والعقائد إلى صالح وطالح، واستكشافه للتفاعل والتأثير المتبادل بينها؛ فاستفاد فلوبير فى عمله من خصائص تقنيات الرواية والمسرحية معاً. ولاشك أن ذلك كان مقصد جويس من إيراده فاصلاً مسرحياً فى روايته (عوليس).

أما فى أدبنا المصرى فاللجوء إلى قالب المسرواية لم يكن وليد تطور طبيعى للظروف؛ فعمر الرواية والمسرحية (بالشكل المتعارف عليه) لم يكن يجاوز السبعين عاماً، عندما نشر الحكيم (بنك القلق). وكانت تقاليدهما قد استقرت بالكاد فى أدبنا. فالأرجح أن ظهور المسرواية فى أدبنا كان راجعاً إما إلى الرغبة فى تقليد الغرب وإما إلى محاولة الإفادة دلالياً من الجمع بين خطابى المسرحية والرواية. وربما كانت هناك رغبة ذاتية عند المؤلف فى محاولة تحطيم قالب الرواية، على منوال ما حدث فى الغرب.

لم تنشر مسرواية (محاكمة إيزيس) للويس عوض إلا فى سبتمبر ١٩٩٢، لكنها كتبت فيما بين ١٩٤٢ و١٩٤٦، فى زمن معاصر لدعوته الشهيرة «فلنحطم عمود الشعر» فى مقدمة (بلوتولاند) [١٠]. وربما جاز أن نرى فى ذلك محاولة من لويس عوض لتحطيم المواضعات الجامدة فى المسرحية والرواية كما فى الشعر، متأثراً بالتراث الغربى ومنتهياته آنذاك.

أما توفيق الحكيم، فكثيراً ما قرر أنه آلى على نفسه أن ينقل إلى الأدب العربى قوالب الأدب الغربى [١١]. وهو فى سبيل ذلك يبحث عن زخارف فولكلورية يزين بها عمله، ليغتصب له جذوراً ما فى ثقافتنا. ولا نظنه قد شذَّ عن هذه القاعدة حين كتب مسروايته (بنك القلق)، سيما أنها جاءت فى أخريات حياته الإبداعية (١٩٧٦)، وكان فضلها أساساً هو إثارة الضجة حول هذا النوع الجديد على أدبنا (إذ كان نص عوض مجهولا) وليس قيمة العمل أو القضايا التى أثارها.

بالنسبة ليوسف إدريس، فقد كتب مسروايته (نيويورك ٨٠) عام ١٩٨٠، فى زمن لم تحظ فيه بالاهتمام باعتبارها «مسرواية»، وخاصة أنها جاءت بعد أربع سنوات من نشر (بنك القلق)، وأنه لم يصاحبها شرح نقدى يمهد لها، لامن جانب النقاد ولامن جانب المؤلف، من زاوية نظرية الأنواع. ولابد أنها اعتبرت أقرب للحوارات التى كان يكتبها الحكيم عن عصاته وحماره، وكان يخلط فيها الحوار بالسرد، لكن كان ينظر إليها على أنها ذات طابع صحفى أكثر منه أدبى.

بغض النظر عن الدوافع وراء كتابتها فالمسرواية جديرة بالتأمل من حيث تأثيرها ودلالة انتظام الخطاب فيها. وربما أوضح لنا هذا المنظور سر لجوء بعض كتابنا لهذا القالب. فلاشك أن هناك ما يدفع بالكاتب لأن يستخدم الصيغة المسرحية أو الصيغة السردية، ولاشك أن هناك مايدفع به لأن يمزج بينهما. يعنى هذا أن الكاتب يفترض اختلاف الصيغتين، خاصة من حيث إنتاج الدلالة، لاسيما وأن المسرواية تمزج الحوار بالسرد، فى حين أن الحوار مقبول بوصفه عنصراً داخل الرواية منذ قرون طويلة، ومنذ نشأتها فى الأدب العربى. فما الداعى للتأكيد على الصيغة المسرحية باستخدام إخراج طباعى يضع اسم الشخصية قبل العبارة التى تقولها ويكتب

إرشادات الحركة بخط يختلف عن خط الحوار، إلى جانب السرد؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا لأول علامة فارقة بين الصيغتين السردية والمسرحية [١٢] :

١ ـ الخطاب

(أ) الراوى

من البديهى أن الفارق الأساسى بين الصيغة السردية والصيغة المسرحية هو الراوى؛ فالسرد فى الرواية يتحمل مسؤوليته راوٍ، بينما لايوجد سرد بالمعنى الحقيقى للكلمة فى المسرحية. فالحكاية يعرضها الراوى أساساً فى الحالة الأولى. أما فى الحالة الثانية، فالحوار بين الشخصيات المختلفة هو الذى يتولى مسؤولية عرض الحكاية.

(ب) سلطة الخطاب

فى الصيغة السردية يكون الراوى وسيطاً بين المؤلف والشخصيات، يتولى نظريا مسؤولية توجيهها وخطابها، وللراوى سلطة تكاد تعادل سلطة المؤلف فى الإطار الخطابى الداخلى للعمل. أما فى الصيغة المسرحية، فيكاد المؤلف يختفى، ولايظهر إلا فى إرشادات الحركة والإخراج، ويصعب تلمسه بوضوح فيما عدا ذلك. عندما نقرأ عملاً روائيا، فنحن نعرف أن المؤلف ينيب الراوى (أو الرواة) عنه فى تحمل مسؤولية الخطاب وصدقه (أو كذبه) وتوجيهه، والتقييم السلبى والإيجابى للأمور. لكن هذه السلطات تتفتت فى العمل المسرحى، وتتحمل كل شخصية مسؤولية خطابها، نتيجة غياب منبر القص الأعلى الموحد: الراوى. تمتلك الصيغة السردية إذن القدرة والسلطة لإصدار أحكام موثقة بالصدق والكذب مثلاً، لأن هذه الأحكام تصدر عن خطاب يتحمله منبر واحد. أما الصيغة المسرحية فلاتملك ذلك على إطلاقه، لأن المنابر/ الشخصيات على المستوى نفسه من السلطة والمصداق، وفيها يحدد الفعل ـ لا الراوى ـ قيمة خطابها ومدى صدقه.

(ج) وسائل الصيغة التقنية

ينتج عن اختلاف طبيعة وعلاقات منابر الخطاب فى الصيغتين اختلافات فى المعنى المنتج، يتبع حدود وسائل إنتاج المعنى فى كل صيغة. فالسرد يمنح إمكان التركيز على خواطر شخصية بعينها بوضعها فى بؤرة الحكاية، بينما لايتوافر ذلك فى المسرحية لغياب الراوى ضامن البؤرة [١٣].

كما يمنح السرد إمكانات زمانية ومكانية هائلة ، إذ لاتقيده قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما، ولا من حيث الانتقال داخلهما، إلى الماضى أو المستقبل، من مكان لمكان، على عكس القيود المادية (الزمانية والمكانية) التى تقيد المسرحية، كطول مدة العرض، وإمكانات الميزانية وتغيير المناظر .. إلخ... إلا إذا لم يقصد المؤلف عرضها على المسرح.

٢ ـ الزمان / المكان

الواقع أن هذه علامة فارقة مهمة بين الصيغتين المسرحية والسردية، فزمان / مكان السرد مزدوج، إذ ينتج تلقائيا عن فعل السرد عالمان: عالم الحاكى (وفيه الراوى) وعالم المحكى (وفيه زمان ومكان الشخصيات)[١٤]، وبالتالى ينتج زمانان ومكانان. ولما كان الحاكى متقدما على المحكى منطقياً، فكثيرا ما ينشأ انطباع وجود السرد فى إطار الزمن الماضى، مهما استخدمت صيغ المضارعة وزمن الحاضر، وذلك لهيمنة وضع حاك يحكى عن شىء المفروض أنه قد حدث فعلاً عند وقوع الحكى.

أما زمان / مكان المسرحية فحاضر مفرد، مهما تغير المكان فى المسرحية فهو محصور فى بؤرة يحيط بها المشاهد، أو يحيط بها مكان العرض (المسرح من حيث هو مبنى، الخشبة، الساحة) وليس ثمة راوٍ يضاف مكانه إلى مكان الأحداث. كما أن الأحداث تقع دوما فى حاضر اتصال المتفرج بالخشبة فقط، (أو بتمثلها على

الورق بالنسبة للقارىء، ما إن يطلع على شكل المسرحية الطباعى) مهما كانت هناك عودات للماضى أو قفزات للمستقبل داخل الحكاية .

مما لاشك فيه أيضاً أن هناك أساساً جوهرياً للتمييز بين الصيغتين المسرحية والسردية ، يرتبط بالقابلية المتعارف عليها للنص المسرحى لأن ينتج فى سياق نظام علامات تماثلية (إيقونية) تحيط بعلامات النص اللفظية، أى أن يصاحب النص تمثيل (ممثلون) وحركة ومناظر، فى مساحة محددة كالمسرح، ولو بأن يحول القارىء النص إلى صورة فى ذهنه. بينما لاتلزم المواضعات قارىء الرواية بذلك.

وحسبنا ذلك ما دمنا نستعرض ماسبق بحثاً عن فهم للمسرواية التى هى عمل مطبوع، تتغير طبيعته وجنسه لو عرض على مسرح أو على «شريط».

على ضوء ما تقدم تتضح لنا خصوصية إنتاج الدلالة فى المسرواية. فتلك عملية مركبة تستفيد من إمكانات الدلالة فى صيغتى المسرحية والرواية. وتفسر لنا هذه النظرة استخدام المسرواية فى أدبنا.

فى (محاكمة إيزيس) نلاحظ أن السرد قد افتتح النص واختتمه (ثمانى صفحات فى البداية وصفحة فى النهاية)، بينما معظم النص مكتوب بصيغة مسرحية (عشرون صفحة) ، إذ تولى الراوى بسلطته تقديم الشخصيات الإلهية، وأوحى لنا بالحكم سلباً وإيجابا عليها، ثم يتركنا المؤلف لنشاهد صراع الشخصيات فى المسرحية، حيث الحجة تقارع الحجة فى موضوع نسب ابن إيزيس لأوزوريس وألوهيته. ثم يعود لنا بالراوى فى الختام ليكشف لنا فى الخطاب السردى عن مكنون خواطر الشخصيات حيال الحكم ببراءة إيزيس، وليوجه المتلقى بسلطته إلى الشك فى مصداق ودوافع هذا الحكم.

فى (بنك القلق) لتوفيق الحكيم، لايخضع توزيع صيغ الخطاب للاستثمار الدلالى كما عند لويس عوض. بل هو نتيجة هم شكلى بحت. لذلك نجد فصول النص العشرة تنتظم دائما فى شكل نص سردى، يمثل حوالى نصف الفصل، يتبعه مشهد تمثيلى. وإن كنا نلاحظ أن النص السردى يستغل إمكاناته فينطلق إلى أماكن متعددة ويعرض أحداثاً لايستسيغ الذوق العربى (ولا الرقيب) أن تعرض على المسرح، مثل مشاهد العلاقة الجنسية بين شعبان وفاطمة. كما يظهر الراوى العليم ليخبر القارىء بما يخفى حتى على كثير من الشخصيات ليفهم دوافعها، مما يؤثر على تعاطفه أو عدم تعاطفه معها (مثلما يحدث حين نكتشف خيانة فاطمة لأختها وتكفيرها عن ذلك بتبتلها فى محراب ميرفت ابنة أختها) .

أما (نيويورك ٨٠) فتقوم على حوار طويل بين مثقف مصرى وعاهرة أمريكية، ونرى فيها استخداماً دلالياً لصيغ الخطاب. فالحوار يعرض المستوى الظاهر من احتكاك المصرى بالحضارة الغربية، فى واحد من أوجهها القبيحة: سخطه على تبذل المرأة وإباءه فى مواجهة «هجومها». أما السرد فى معظمه فهو تحليل بصيغة وضمير الغائب، لما يدور على المستوى الباطن فى نفس المثقف المصرى الذى يتزلزل كيانه وتهتز قناعاته وقيمه، قبل أن يجتاز الامتحان فى النهاية، ويتمكن من الانتصار على الغواية.

لذلك يظهر السرد غالباً إما لتهيئة الموقف لحوار مواجهة جديد وإما لتضع الحكاية خواطر المصرى فى بؤرتها. ويعبر هذا التوازى، بين خطاب «هو» المسرحى والخطاب السردى الذى يشغل «هو» بؤرته، عن توتر الشخصية. فبينما يؤكد رفضه الانزلاق للإغراء الجسدى والحضارى الغربى ـ من خلال خطاب على المستوى نفسه من سلطة خطاب الغانية ـ يبرز حيرته واستعداده للاستسلام للغواية، عبر خطاب له سلطة أعلى، لأنه يصدر عن منبر الراوى.

كما يزيد من التعبير عن التوتر صراع الزمان المكان فى الصيغتين. فزمن الحاضر المسرحى يتوتر مع زمن الماضى للسرد/ التحليل، وسجن المكان والشخصية

الأخرى (العاهرة) يتوتر إزاء الخروج لأماكن أخرى بالسرد، بالإضافة إلى قوة صورة السجن لتصور القارىء للشخصيتين حبيستي الحجرة مثلاً وتوترها مع خروج السرد عن هذا السجن إلى أعماق خواطر المصرى.

كما أسلفنا، لم تتأسس المسرواية شكلا أو نوعا مستقلاً بذاته في الغرب ولا في الأدب المصرى. وإذا كانت قد ظهرت تبعاً لظروف موضوعية في الغرب [(١٥)]، فإننا نرى أن هذه الظروف قد نضجت في مصر، لتظهر حاجة ملحة لمزج المسرح بالرواية. بينما ظهر المزج بين الشعر والقصة في «القصة القصيدة» كما يسميها إدوار الخراط مثلا، ربما لقدم (وهرم؟) الشعر في ثقافتنا.

لكن ذلك لم يمنع البعض من استنبات المسرواية في أدبنا كما استنبتت تقنيات عديدة في الرواية، كتيار الوعى والمونولوج الداخلى وتعدد الرواة وتقنيات السينما. فإن كان عوض وإدريس قد وظفا اجتماع تقنيات المسرحية والرواية بما يخدم الدلالة في نصيهما، فإننا نظن أن الحكيم لم يكن يسعى لغير نقل «تحفة» جديدة عن الغرب، كما فعل في ما أسماه «التراجيديا الإسلامية» ثم «مسرح اللامعقول».

ربما لم يحن الوقت بعد لميلاد طبيعى للمسرواية. لكن لاشك أن ثراء هذا القالب لم يتم استثماره كما ينبغى في أدبنا. فبينما تعد بعض أشهر مسروايات الغرب من عيون أعمال كتابها («غواية القديس أنطونيوس» لفلوبير و«عوليس» لجويس، مثلاً)، نجد المسرواية في أدبنا علماً على أقل أعمال أصحابها أهمية، ربما لأن زمن ميلاد حقيقى لمسرواية ناضجة لم يحن بعد.

الهوامش :

(١) انظر : **Th. Hardy The Dynasts.**

(٢) انظر : **G. Flaubert La tentation de St Antoine.**

(٣) انظر : **J. Joyce Ulysse.**

(٤) انظر : **D. Diderot Jacques le Fataliste.**

(٥) لويس عوض، **محاكمة إيزيس**، مجلة القاهرة العدد ١١٨، سبتمبر ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ص ص ١٥٥ ـ ١٨٥.

(٦) توفيق الحكيم، **بنك القلق**، القاهرة، دار المعارف. بدون تاريخ، ط ١.

(٧) يوسف إدريس، **نيويورك ٨٠**، الأعمال الكاملة، الروايات، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٨٧، ط ١، ص ص ٥ ـ ٥٩.

(٨) انظر الفصل المكتوب عن نظرية الارتقاء في تاريخ الأدب في **Brunetiére, Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française,** Hachette 1899.

(٩) سبق ذلك تحطيم الحواجز داخل النوع الواحد، مثل الفصل الحاسم بين الجد والهزل في المسرح، كما حطم الرومانسيون قيوداً ومواضعات كثيرة، في المسرح مثلاً.

(١٠) لويس عوض، **بلوتولاند**، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٨.

(١١) انظر : توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، القاهرة، مكتبة الآداب، ط ١، ١٩٤٩، حيث يتحدث في المقدمة عن رغبته في كتابة تراجيديا إسلامية من خلال مسرحيته **أهل الكهف**. ومقدمة **يا طالع الشجرة** ١٩٦٢ وخاتمة **الطعام لكل فم** ١٩٦٣ للناشر نفسه، حيث يتحدث عن نقل العبث لأدبنا العربى تحت اسم اللامعقول، ثم مقدمة **قالبنا المسرحي** ١٩٦٩، حيث يتحدث عن كتابة مسرحية بأسلوب الحاكى الشعبى، ثم يحكى مأساة أجاممنون بهذا الأسلوب. والأمثلة كثيرة في مقدماته وأحاديثه.

(١٢) تشكل الإجابة عن هذا السؤال عماد رسالة كاتب السطور المسجلة لنيل الماجستير في يوليو ١٩٨٨ بجامعة القاهرة عن **الأشكال الروائية والمسرحية في چين يونسكو**. والأطروحات التالية قابلة للمناقشة في جميع تفاصيلها. إنما نعرضها باعتبارها خلاصة البحث الذى لم ينشر بعد.

(١٣) يوضح جيرار جينيت في **خطاب القص الجديد Nouveau discours du récit** ١٩٨٣ أن القص récit لا الراوى هو الذى يضع الشخصية في بؤرة الاهتمام. لكن القص لايوجد إلا بوجود منتجه: الراوى.

(١٤) انظر : جيرار جينيت **Figures 111** ١٩٧٢، حيث يطور مصطلحات تودوروف التى نستخدمها.

(١٥) انظر : جاكلين ڤيسڤاناثان، **Spectacles de L'esprit, Flaubert, Hardy, Joyce**، مجلة **Poétique, 75** باريس، ١٩٨٨ ص ص ٣٧٣ ـ ٣٩١.

مكـــونات الســــرد الفانتاستيكـــى*

شعيب حليفى

(المغرب)

يشكل الخطاب فى الفانتاستيك عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية شروطها ومكوناتها؛ حيث يؤسس هذا الفصل واجهة ثانية تكمل الواجهة الأولى، من خلال الخطاب فى الفانتاستيك، وأدواته المتلاحمة فى نسيج عام يفتح الحديث عن العجائبى الموسوم بسمات وخصائص محددة.

فمكونات الخطاب الفانتاستيكى هى المكونات نفسها للخطاب الروائى عامة. لكن الشىء النوعى الذى نبحث فيه هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله و تفاعله مع باقى العناصر.

فالتيمة هى صفة للتشكيل الروائى الفانتاستيكى أو سردية التعجيب على سردية اليومى، والنفسى، وغيرهما.

فالحدث فى الرواية الفانتاستيكية يوجد وسط بنية سردية، تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، وتطبعه بطابعها الخاص والنوعى، ثم الشخوص وأبعادها فى تفجيره وإعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تصب فى شرايين تضفى على الحكى مميزات نوعية، بدءا من كرونوتوب يتجاوز الثنائية التقليدية، ويرتبط بالسرد والوصف، ومدى انفلاتهما عن الرؤية الكلاسيكية، وتماسها مع أسلاك تتشابك فيها

* جزء من بحث موسع ينشر قريباً فى القاهرة .

الدلالة بالتصور الذى ساهم فى بعث الحيرة، ذلك أن الكرونوتوب الفانتاستيكى يدمر التصور القديم لهذه الوحدة، ويحقن رؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة.

وإذا كان الحدث ـ بتعبير مايك بال Bal [1] ـ هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطا بالقصة والحكاية ارتباطا نوعيا، فإنه فى الرواية الفانتاستيكية يتخذ أشكالا متميزة تجعل من الحدث الفانتاستيكى عنصرا دلاليا يتراص جوار العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التموضع بشكل يزاوج بين الغموض والوضوح، ثم يرقى من «الحدثية» إلى الصورة بكثافة مقولها، وافتراقها من الواقع فى تحولاته، والمخيلة باستيهاماتها، وحساسيتها، تجاه تلك التحولات.

إن هذا الحدث يتقاطع مع أنواع أخرى، إنْ على مستوى التكوين، أو على مستوى توليدها لانفعال الدهشة التى يمكن استشفافها انطلاقا من الأعمال الروائية العربية فى أربعة أنماط مفتوحة تتناص فيما بينها، كما يمكن لحدثين أو أكثر أن يتواجدا داخل عمل روائى واحد:

أ ـ سردية التاريخى:

وتستمد هذه الصورة مرجعيتها من أحداث سابقة قد انتهت فعلياً، مثلما تلجأ إلى ذلك السينما، والروايات البوليسية، فى استغلالهما لملفات تاريخية، أو الرواية الحديثة، وعودتها «المحسوبة»، والمؤدلجة، إلى التاريخ.

ب ـ سردية اليومى:

وهو الذى يعتمد فى مرجعيته على الواقع العيانى، مع بعض التعديلات التى تؤجج البناء الدرامى (يوسف القعيد، نجيب محفوظ، وغيرهما)، من تفاصيل صغيرة وهامشية ولكن تراكمها يظهر مدى قوتها وفاعليتها.

جـ سردية الطابو:

والمتعلق برصد اللحظات السياسية فى تاريخ المجتمع، مقتربا، فى ذلك، من المباشرة والتقريرية، لكن موهبة المبدع تستطيع مجاوزة الحدث السياسى من خلال تطعيمه ببوارق من المتخيل، مثلما فعل فاضل العزاوى فى (مخلوقاته...)و(القلعة الخامسة)، ومنيف فى (شرق المتوسط)، وحيدر حيدر فى (نشيد الموت) ومجيد طوبيا فى (تغريبة بنى حتحوت).

د ـ سردية التعجيب:

وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطورى والفولكلورى، والرمزى والشعرى. ومن خلال التمحيص والتدقيق سنجد أن الحدود بين تنوع الحدث وتمفصلاته هى حدود وهمية، وإجرائية وقتية، نظرا للتداخلات المستمرة، والمؤكدة لأحداث لا تستوعبها الأسماء سالفة الذكر. لذا، فإن تسمية الحدث الفانتاستيكى هى إجراء منهجى للتخطيط ولتلافى الخلط التشكيلى فى تنوع الأحداث ومستوياتها المتراكبة، ذلك أن «العجائبى هو عرف فى الحكايات، يمتح من التقاليد الشفوية والفلكلور» [2]، كما تلجأ إلى ذلك الروايات الأخرى، لكن من رؤية مغايرة، وبدرجات متفاوتة. فالحدث الفانتاستيكى يبحث عن تنويعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، تلتقى حول «لا مألوفية» الحدث، وفوق طبيعيته.

فى (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) [3] ليحيى الطاهر عبد الله يتمحور الحدث حول الرجل المخمور الذى ينبئنا الراوى بأنه « إسكافى المودة »، بمتاعبه مع الدركى، وكيف سلمه لسانه، ثم تحوّله إلى خروف طيع بعدما استعان بشيطانه، وكذلك الدركى الذى :

> «رأى، وهو فى تجواله رجلاً، فما كان من الرجل الذى رأى أن الدركى رآه إلا أن ولى فرارا. وهكذا لم يجد الدركى مفرا من الجرى خلفه.وكان الرجل ينزع أعضاء جسمه عضوا عضوا ويرمى بها على قارعة الطريق حتى

يكف الدركى عن ملاحقته وفى النهاية لم يجد الرجل مخرجا ـ غير أن يستقيم على ساقيه ويتحول إلى شجرة»[٤].

تشكل هذه الأحداث العمود الفقرى للنص الروائى المستند فى ذلك على تفسير عقلى، وآخر فوق طبيعى، يزاوج بين الهذيان والاستيهامات الذاتية نتيجة تناول الشخصية المبأرة للخمر . وفى هذا الإطار فإن أحداث رواية (أرواح هندسية) لسليم بركات هى وقائع فانتاستيكية سواء الحدث الرئيسى أو الأحداث المدرجة، فالرواة الخمسة،لا مرئيون وموكولون بـ «أ ـ دهر» الذى اختفى أربعة أيام منذ انهيار عمارة أبى كير فى المرآة، ثم حكايات جد «أ ـ دهر» الذى كان يبحث عن حفيده قبل ولادته بأربعين عاما، وأيضا الموتى الذين يأتون للتنزه بكراسيهم ، وغير ذلك من اللوحات العجائبية التى تشبه لوحات رواية (الريش) الفانتاستيكية التى ، بدورها، تساوق تصورا للواقع، تتفاعل بداخله تذكرات تنسج علائقها من المخيلة المحقونة برعب عميق، يفرز الاستيهام والحلم والترسبات، ثم تنضيدها بشكل يتجاوب والفضاء الذى تجرى فيه.

كما أن أحداث (طرف من خبر الآخرة)لعبد الحكيم قاسم ، و(عرس بغل) للطاهر وطار، تعمد إلى استغلال المفعول الخارجى فى حفز التصور الفانتاستيكى، وذلك بتصوير أجواء القبر، ويوم الحساب والنشور، كشيء غيبى واستقبالى. أما (أبواب المدينة) و (وقائع حارة الزعفرانى) لجمال الغيطانى، فإنهما تلتقيان حول غرائبية المكان وشخوصه، وأزمنته، وهى مكونات تلتف بشكل جدلى حول حدث تعجيبى مثل الطلسم والشيخ عطية ثم الحارة فى (وقائع حارة الزغفرانى)، وهى كلها عناصر ساهم «الطلسم» فى بنائها العجائبى وتوليدها للدهشة والحيرة.

من هذا المنظور، فإن الرواية الفانتاستيكية تتضمن حدثا/نواة يرسم الفانتاستيك، كما يتقصد المبالغة لإثارة الرعب والتردد منصبا فى ذلك على الشخوص (عواد ـ أ. دهر ـ الرسام ـ الخمسة اللامرئيون ـ م آزاد ـ دينو ـ الجد ـ الحفيد ـ الشيخ عطية ـ الرجل الغريب ـ المخمور، إسكافى المودة ـ الحاج كيان...) مثلما ينصب على المكان (المقبرة ، عمارة أبى كير، المرآة، قبرص المدينة، الغريبة، ماها باد، حارة الزعفرانى، القرية...)، وفى كل هذا مزاوجة للحدث، وهى عملية لتأكيد الفانتاستيك ، أفرزها الاحتكام إلى النصوص الروائية ، لاستكناه هوية الحدث ، وإدراك تفاعلاته المتنوعة.

إن دراسة الخطاب فى الفانتاستيك تسعى إلى إبراز الأسلاك المكونة لنسيج هذا الخطاب، والمؤسسة للبنية السردية بكافة مقوماتها التى تفرض أسئلة تؤدى إلى البحث عن حدود هذا الخطاب، ومكوناته داخل هذه المحكيات، ومدى إسهامها فى تأسيس خطاب الفانتاستيك من زاوية ديناميتها وفاعليتها، احتكاما إلى النصوص الروائية العربية.

أولا: السرد/الوصف:

إذا كان السرد هو علم يبحث عن تشكيل نظرية النصوص السردية، فإن الحديث عنه داخل الرواية الفانتاستيكية يفضى إلى طرق جد معقدة تجعل السرد يطرح العديد من الأسئلة التى تخص علاقاته العمودية والأفقية، خصوصا علاقاته بالوصف، وفاعليتها داخل المحكى الروائى العربى، حيث تنوعت الطرائق التى اقترنت بالتجريب ، والبحث عن منافذ جديدة تستنطق الأبعاد الغافية للمصائر والأشياء داخل النصوص الروائية.

إن السرد والوصف فى المحكى الفانتاستيكى شكّلا فضاء خصبا للتفاعل والعمل على تبئير التعجيب، ومداه بتقنيات صارمة لها مميزاتها وخصائصها. وللضرورة المنهجية سنفصل الحديث بين الوصف والسرد، حتى تتبين حدود كل واحد منهما داخل المحكى الفانتاستيكى، وتتضح مكوناته ، وبالتالى تكون الإجابة

واضحة عن سؤال كيفية تمظهر السرد والوصف داخل الخطاب الفانتاستيكي؟ هل هناك تمايزات في تنوع الخطابات الروائية؟ وما التقنيات الجديدة التي يتوسلها السرد الفانتاستيكي؟

إن الأسئلة التي يطرحها الخطاب في الفانتاستيك متعددة ومعقدة، وأحيانا ملغومة، نظرا للاختلاف النوعي لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلاغة جديدة في الكتابة، تتماس مع أسماء واين بوث Both بـ «بلاغة التخييل» في معناها الموسع المشتمل على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد ـ أو المؤلف ـ حتى يفرض على المتلقي العالم المتخيل. وهذا العالم يستعمل في الأغلب جذور التخييل كي «تبرز مثل واقع (قائم)، وتجربة كابوسية معيشية يتوجه بها النص المتلقي، فتطرح مسألة الممكن، والتأكيد على ضرورة تصديق الحكاية» (٥)، وهي لعبة مفارقة يلجأ إليها المؤلف باتباعه منحى سرديا خاصا تتحدد خصاله باعتبارات جعل المتلقي يصدق تلك الأحداث فوق الطبيعية وتمثل معناها الفلسفي وتأملاتها المتعلقة بقضايا وجودية، وهي مهمة صعبة تتطلب خصائص سردية مغايرة لما هو مألوف في بعض المناحي، والسرد في المحكي الفانتاستيكي بدوره :

> «لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف، غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم، باستمرار، بالدور الأول. فليس الوصف في واقع الحال سوى خادم لازم للسرد، وفوق ذلك فهو خاضع باستمرار. إذ هناك أجناس سردية.. يمكن للوصف ضمنها أن يحتل حيزا جد كبير»(٦) ،

فالسرد يتكون من قطبي القصة والحكاية لإنتاج مفارقات زمنية وترتيب معين يطبع الرواية ويفتحها على أسئلة محددة. كيف يصبح النص الفانتاستيكي نصاً سردياً ؟ وما المميزات السردية في النص ؟ إن السرد الفانتاستيكي يشكل علامة لها سماتها تجعل من الرواية لعبة ـ كما يقول فرويد ـ السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة، كرونولوجية مدعومة ومكسرة باسترجاعات واستباقات، وتقنيات زمنية أخرى.

هذه الأحداث العجائبية تجيء سابقة ـ في إطار ثنائية القصة، الحكاية ـ لزمن السرد، كما يمكن أن تتزامن مع أحداث لاحقة/متقدمة، مثلما هو الأمر في روايات الخيال العلمي. أما الخطاب الفانتاستيكي فإن السرد فيه يحقق أنماطا أربعة:

النمط الأول: السرد اللاحق Narration Ultérieure

في هذا النمط الأول يتموضع السارد في موقع يمكنه من عرض أحداث فوق طبيعية، ما دام الحكي الفانتاستيكي هو أدب الماضي ، كما يقول روجي كايوا (٧)، وهو ما كان بورخيس Borges يدعو إليه ، مثلما دعى إلى ذلك لوفكرافت†H . P. Lovecraft ، من قبله بقليل، أو باقي الكتاب الفانتاستيكيين، ومرد هذا أن سرد رواية فانتاستيكية في الماضي يعطي الأمان للمتلقي، ويوهمه بأن هذه الأحداث العجائبية قد انتهت، فالماضي يمنح حرية ابتداع صور غرائبية بتضخيمها، وأيضا في روايات الخيال العلمي التي تنبني على رؤية مستقبلية، يمكن أن يتم تزاوج بين العلم والمتخيل.

في (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) يبتعد جمال الغيطاني عن اللحظة التي يكتب فيها بألف سنة حتى يتمكن من قول أشياء غريبة، وبضمير الغائب، مثلما هو الشأن في (أبواب المدينة)، حيث يتم الحديث عن الماضي الذي لم يحدد، وفي (دوائر عدم الإمكان)، عواد الراوي يحكي أحداثا سابقة، لا يزال مفعولها ملتهبا في ذاكرته.

إن السرد اللاحق ، المهتم بحكي أحداث ماضية، سواء في الزمن البعيد أو الزمن القريب، هو المهيمن في الخطاب الفانتاستيكي، والمعتمد في أغلب هذه المحكيات

التى تدخل فى إطار التجريب الروائى مشفوعا بتقنيات تكسر إطلاقية الماضى، وتنوعه على الحاضر والمستقبل؛ فالسرد فى الماضى العجائبى هو صورة منعكسة عن الزاهن المقعر بتناقضاته، ذلك أن « الفانتاستيك يلعب على التناقض بين قطبى التجذر فى الواقع، وجاذبية التيه الذى يولد بلعبه مع اللغة »[٨]، الشيء الذى يعطى للمؤلف قول الماضى السحيق، أو القريب، حتى يتسنى للرواية أن تكون جديرة بالثقة. والماضى هو منطقة جاذبية التيه، وانصهار العقلى باللاعقلى فى إطار رؤية تتأسس وسط هذا النسيج العجائبى، إذ إن بلاغة التخييل الفانتاستيكى تحكم قول الأشياء، بإيهام وتقنيات سردية لأحداث فى الماضى، تتغيا تمرير الواقع فى راهنيته بطريقة أخرى، فـ «النصوص التى تبتعد عن الواقع اليومى تفقد من قوتها الفانتاستيكية»[٩]، كما تهدف إلى تأسيس مخيلة مفتوحة على الداخل المظلم، بالقدر الذى هى مفتوحة فيه على الخارج، الأكثر قتامة، ولعل مقاربة أولى لـ (أرواح هندسية)من حيث هى مقول فانتاستيكى، تكشف أن القول بالسرد اللاحق هو أيضا إيهام إجرائى لاستكمال أحد مكونات هذا الخطاب.

إن التداخل والإيهام بمقصدية شيء آخر هو لعبة سردية تتابع ضمن عناصر الجدة التى تساهم فى إغناء طرائق القول الأدبى.

النمط الثانى: السرد المتقدم

Narration Antérieure

وهو نوع يملأ الحيز الروائى بإخبارات تفيد الوقوع فى المستقبل الذى يدخل فى باب الغيب والمحجوب، فيكون الروائى بهذا النوع قد دخل عالما من المفروض أنه مستعص، لكن طرائق السرد الاستباقى هذه لا ترد فى الحكى الفانتاستيكى بشكل إطلاقى ـ كما هو الشأن فى العديد من روايات الخيال العلمى، وإنما تجيء تنويعاً سردياً تستريح عليه الأزمنة الأخرى، وأيضا لتبديد بعض الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة من تلك الأحداث ـ الذى تلزمه من حين لآخر تفسيرات معينة تأتى على شكل استباقات تشد المتلقى، مثلما لجأ إلى ذلك سارد (هاته عاليا : هات النفير على آخره) الذى افتتح الحكى بهذا النمط، عن طريق التلخيص المكثف لأحداث ستقع فى المستقبل، وهو امتداد لما انتهت به (الجندب الحديدى).

النمط الثالث: السرد المتزامن

Narration Simultanée

هذا النوع الثالث من السرد يلجأ إليه الخطاب الفانتاستيكى قصد الإيهام بتزامنية الأحداث، كما هو الأمر فى (طرف من خبر الآخرة) وفى (أرواح هندسية)و(الريش)، حيث تبدو الأحداث وعملية السرد كأنهما عمليتان متزامنتان. إن عنصر الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن، بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقى، لاستيلاد الإدهاش والحيرة.

النمط الرابع: السرد المدرج (المتخيل)

Narration Intercalée†

يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسرق التنويع إلى مدارات تجريبية، تخصب الحكى، وتعطى للتصور وضوحا وجلاء يعكس ما يريد النص قوله. ولعل (وقائع حارة الزعفرانى) تحفل بهذا (مثلما تحفل كتابات الغيطانى عامة) من خلال بيانات، وبلاغات، وتقارير، ونداءات، ورسائل حسن أنور الذهنية، الشاذة، ومقالاته الافتتاحية التى كان يكتبها باستيهام كبير فى مخيلته المنهرقة [١٠]، وتعددية الخطابات بين الشخوص فى الحارة ؛ كل هذه الأشكال السردية تتأطر ضمن السرد المدرج الذى يساهم فى منح الحكى الفانتاستيكى سلطة الإيهام الفنى بواقعية الأشياء.

ففي الفصل الخامس من (أرواح هندسية) يوضح المؤلف هذه المسألة بدقة متناهية من خلال رسالة أ. دهر[11] متناوبة مع أحداث آنية يتسلم بعدها الخمسة اللامرئيون مهمة السرد من جديد ، فالفصل هذا يجمع - في تزامن - بين السرد المدرج واللاحق بطريقة فنية تمزج الفانتاستيك بالسخرية والعبث ، من واقع بات من فرط اختلاله طبيعيا . وتمزج (الريش) ، في فصلها الثالث من الجزء الأول [12] ، بين «م آزاد» والأب ، بين ماهو واقعي وما هو متخيل من رحلة مزعومة ، ورسائل تتزامن مع أحداث باسترجاعات واستباقات ، تتكرر في الفصول الأخرى بدرجات متفاوتة.

وعلى مستوى السرد أيضا تطفو مستويات أخرى يولدها التجريب واختلاف الطرائق فى تجسيد القول ويمكن أن تستشف فى العديد من الأعمال الروائية ، هو ما أسماه جينيت بـ « السرد الابتدائي - الأولى » من جهة ، ثم السرد الذى يأتى من الدرجة الثانية من جهة أخرى . ولهذين المستويين علاقة متلاحمة ؛ حيث يتداخلان فى نسيج متكامل ؛ فالأول لا يعرف إلا بالثاني، في حين يتولد هذا الأخير عن الأول . يبرز السرد الابتدائي بجلاء فى (طرف من خبر الآخرة) من خلال إخبارات الراوى عن الحفيد وإقامته فى بيت جده العجائبى ، وهى تمثل سردا ابتدائيا . لكن الراوى ، بحيلة فانتاستيكية ، يجعل ذاكرة الحفيد تفجر الغامض ، غير المألوف ، فينبجس السرد من الدرجة الثانية الذى يمثله حديث الميت والملكين (ناكر ونكير) [13] .

كما يمثل السرد من الدرجة الثانية فى هذا المحكى بؤرة الفانتاستيك ، وهو ما يؤكد أن تبادل المواقع بين نوعى السرد ، الابتدائى ، هو الرئيسى الذى تفتتح به الرواية ، ومنه تنطلق قبل أن تعطى الكلمة للشخوص المشاركة ، فيسمى حديثها سردا ثانيا .

وحيال ما سبق ، حيث السعى قائم على استخراج جوهر العلاقة الرابطة بين هذين المستويين ، فإن هناك وظيفتين تعملان بدرجات متفاوتة فى الخطاب الفانتاستيكى :

١ - وظيفة ذات علاقة تفسيرية

Fonction Explicative

ذلك أن هذه الوظيفة تحيل إلى القول بالوظيفة السببية المباشرة بين أحداث السرد الابتدائى وأحداث السرد الثانى ، وهذا الأخير يؤدى وظيفة تفسيرية وتأويلية تنفى بعض الغموض فى السرد الابتدائى . ففى (وقائع حارة الزعفرانى) هناك تعددية فى الشخوص ، حيث يختلف تفكيرها وإفرازها لهذا التباين تعبيراً لغوياً يعطى وظيفة تفسيرية متعددة بدورها ، ذلك أنه إذا كان الرواى قد أكد وجود طلسم يشل القوة الجنسية لأهل الحارة ، دونما إعطاء تفسير لذلك ، فإنه كان يلجأ إلى السرد الثانى ليعطى تأويلات - على ألسنة الشخوص - تجسد اختلافهم . كما أن باختين قد لامس بشكل أو بآخر هذه المسألة فى معرض حديثه عن التعددية اللغوية وأهميتها فى خلق حوارية ، وهذه التعددية هى التى يفصل فيها جينيت Genette من خلال راو يمثل السرد الابتدائى وشخوص هم فى خانة السرد الثانوى : وهؤلاء الشخوص هم الذين يؤدون وظيفة تفسيرية للسرد الابتدائى ، وهم يختلفون بدورهم فى درجات القرب من والبعد عن ما هو أساسى وما هو ثانوى . والمحكى الفانتاستيكى يحقق هذا المستوى بامتياز ، لأنه يعمل على هذه الوظيفة التى تشكل - حسب جينيت - الوظيفة اللاتفسيرية ، من حيث هى مكون من مكونات الخطاب . ففى (أرواح هندسية) يمثل السرد الابتدائى الخمسة اللامرئيون ، «أ . دهر»، الاختفاء لأربعة أيام فى المرآة . لكن حديث الرسام صديق أ . دهر ، وجاراته فى العمارة ، أو جده الطالع من أربعين سنة قبلية : كلها أصوات تخفف من « التفسير الجهم » للأشياء (والتخفيف بدوره يمثل هنا تأويلاً) ، وتحاول إعطاء

تفسيرات ليست مباشرة ولكن استكناهها لا يتم إلا بانتهاء الرواية . فأحداث السرد الابتدائي وهى أحداث فوق طبيعية تحايثها أحداث السرد الثانى، وهى أحداث فوق طبيعية بذورها :

« ـ نعم ، حين غادرنا ـ نحن الخمسة اللامرئيين ـ « أ . دهر » كان يشرح لصديقه كيف هربت المرأة التى رسمها له صديقه من داخل اللوحة ، وإذا عدنا مع الفجر ألفناه محاججا صاحبه ، فى مرح صاحب حول سبع سنين استغرقتها خطبة الرجل ذى الشعر الخفيف فى صالة السينما »[١٤] .

إن الأحداث الثانية التى لا تخرج عن صميم أحداث السرد الابتدائى تقدم لتفسير الأشياء فى عبثيتها بشكل دقيق لا مباشر وإعطاء دفعة جديدة للسرد الأول ، كى يتحدد أكثر وتكون منافذه مشرعة على المتخيل بحرية فادحة . هذه السردية بين الوجه الأول والثانى تنتعش فى الفانتاستيك كما انتعشت فى المحكى العجائبى القديم ، من ثمة نرى تسميتها ، بعد الاحتكام إلى النصوص الروائية ، بعلاقة الانسجام Cohérence ، لأن العلاقة بين السرد الابتدائى والسرد الثانوى ترقى فى الفانتاستيك من علاقة تفسير إلى البحث عن الانسجام ، أو الإيهام بهذا الانسجام فى وصف عالم مفكك ، بعلاقات أكثر تفككا ، لا تربطها غير « وقائع غريبة » . لهذا فإن عنصر الانسجام سيقود بدوره إلى عنصر آخر يسنده ويتكامل معه .

٢ - علاقة تيماتية:

Relation Thématique

إن العلاقة الأولى ، المتفرعة عن نوعى السرد ، هى علاقة تقوم بوظيفة تفسيرية تقوم على الانسجام دون التخفيف من صدامية الحدث ومفارقته ، حيث أحداث السرد الثانى محتفظة باستمرارية زمكانية ، الأحداث فيها قريبة جدا ومترابطة ، بينما العلاقة الثانية علاقة تيماتية تفتقد تلك الاستمرارية الزمكانية بين السرد الأول والثانى لتؤسس بديلا عن هذا ، يقوم على التباين أو التجانس . فأحداث السرد الابتدائى تختلف عن أحداث السرد الثانى التى تجىء محايثة لتعطى رؤية مختلفة وأكثر عمقا للأحداث الابتدائية ، فتهيىء جوانب الحدث البؤرى ، إنْ بأحداث قريبة أو بعيدة تتساوق والحدث الأول كى تنسج عليه حكايات تمدده وتشحذ مداه بما يعطيه نفسا للاستمرارية .

ففى (أرواح هندسية) كما فى (الريش) ، أو باقى المحكيات الفانتاستيكية ، هناك ثراء من التضمينات التى تأتى لتعطى توازنا للسرد الابتدائى قصد تضخيمه وتعزيز فوق طبيعيته . وأهمية هذه العلاقة تكمن فى أنها ذات دلالة صلبة ، فعن طريقها يتم تعضيد الفانتاستيك ومنحه أبعادا إيحائية عدة ، كضرورة الوظيفة التفسيرية ، وكلتاهما تعطى للسرد الفانتاستيكى بعده الحقيقى ، المؤسس لخطاب تجريبى قادر على التقاط كيان الشىء وظلاله المتباينة والمتجانسة فى آن ، وهو لا يكتفى بهذا ، بل هناك تنويعات متعددة ليس تعددها شكليا فقط ، بل إنه يساهم فى إنتاج رؤى أدق وأكثر فعالية تمنح الخطاب بعده الفلسفى والإيديولوجى ، وتخصب فيه التجريب والطرائق الجديدة فى الكتابة الروائية، شأن أعمال سليم بركات التى تبلغ درجة عالية من التجريب ، وشأن أعمال روائيين آخرين يستخدمون تقنيات سردية دقيقة كالحذف والإلحاق والإضافة والإبدال[١٥] . فالحذف يظهر عندما يلغى « الترهين المسرود » الفضاء الداخلى، ويستوعب الخارج سلوك الشخوص ، كما « نستطيع أن نتحدث (فى السرد) عن حذف كلى عندما يكون السبب شيئا مجهولا من المؤلف ، وهو مثال بعض المحكيات الفانتاستيكية ، وبعض المحكيات الاستباقية An-ticipation مثل (هورلا Horla لموبسان »[١٦] فالسرد لا يكتمل منذ بدايته ، كما أنه لا يقدم كل شىء ، وإنما هو متدرج يستعين بملحقات (مثلما هو الشأن فى « وقائع حارة الزعفرانى ») ، أو بالزمن

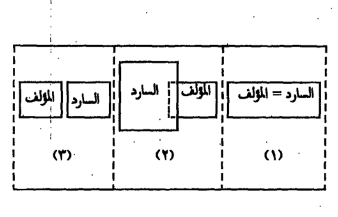
الماضى واللغة (« أرواح هندسية » ، و « طرف من خبر الآخرة » ، و« الريش ») ، أو بالذاكرة (ذاكرة عواد ، أو راوى « أبواب المدينة » و « أوراق شاب ..» ، والحفيد فى « طرف . . ») . إن الحذف الذى يكتسب تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكى أساسى لأنه ثقوب سوداء تؤجج ما هو فوق طبيعى ، وتجعله مساهما فى خلق الحيرة والعطش إلى المعرفة .

أما عن الإلحاق والإضافة Adjonction ، فإن بعض الإضافات البسيطة تجىء فى الروايات البوليسية حيث يكثر المؤلف من الفرضيات التفسيرية [١٧] . وكل هذه التقنيات تفرز وجهات نظر ، كما تفرز محكيا متراكبا يقدم للمتلقى أحداثا ، تقوم على الإيهام بواقعية ما يقدمه ، وهى واقعية عجائبية ـ على غرار الواقعية السحرية ـ فترصد اللحظات الداخلية الأكثر التهابا ـ دون تحديد زمنى لها فى الواقع ـ بلغة مغايرة لما هو مألوف ، تستوعب هذا اللهب اللغوى المتدفق .

وقد استطاع السرد الفانتاستيكى تأسيس توجهه التجريبى ، بإضفاء لغة الحلم على السرد الكلاسيكى ، فى صورته الهشة ، مع الاحتفاظ ببعض المقومات مثل تلك التى كانت تستعملها المحكيات العجائبية ، بحيث يبرز السرد راهنا باعتباره مكونا رئيسيا فى الخطاب الروائى الفانتاستيكى ، من خلال وضعية السارد الذى يختلف ، بالضرورة ، عن سارد الرواية عموما ، سواء فى روايات الخيال العلمى ، أو الروايات البوليسية ، أو فى باقى المجالات الأخرى القريبة . فالسارد الفانتاستيكى له خصائص ومكونات ، وحدود يشتغل عليها بأحداث فوق طبيعية .

السارد الفانتاستيكى :

السارد فى الخطاب الروائى كائن تخييلى يعمد المؤلف إلى خلقه ، حتى يدهم سلطة السرد ، انطلاقا من وضعيته التى هى وضعية إنتاج كلام . وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحى للرواية ، ويأتى مبعث السارد الفانتاستيكى ، فى هذا الباب ، ضمن نسق نظرى عام يعى مزالق البنيويين ، وينظر إلى السارد ضمن رؤية جدلية ، انطلاقا من المتون الروائية الفانتاستيكية التى تحقق فرادة ساردها ، وجدليته التى تسمح ببناء نسق تأويلى للمحكى ؛ ذلك أن رؤيتنا للسارد تتأسس من منطلقات تجريبية للتمحيص النظرى ، والاستئناس به ، وهى إمكانية تتيحها الروايات الفانتاستيكية التى تخطت الطرائق السردية الكلاسيكية ، في خطوطها العريضة ، لتسطر برنامجا سرديا جديدا يتلائم والأحداث فوق الطبيعية . كما أن هذا المبحث يطرح مسألة تحديد هذا السارد وهويته داخل المحكى الفانتاستيكى ، فهو مرسل للكلام ، يتعين بنفسه فى النص دون وسيط آخر [١٨] ، موكول بعملية الإخبار وإيصال حكاية بأحداثها ، انطلاقا من وضعيات مختلفة ، يحملها تصور « جولستاين » في ثلاثة أنماط [١٩] تتنوع بين السارد والمؤلف :



١ – النمط الأول :

يكون السرد عن طريق السارد الذى هو المؤلف الحقيقى ، بمعنى أن هناك تطابقا بين السارد و المؤلف الحقيقى . وهذا النوع يجىء فى السير الذاتية ، كما هو الأمر فى (هاته عاليا . .) وفى (الجندب الحديدى) المضفورتين ببوارق عجائبية كانت تسكن مخيلة الصبى والطفل .

٢- النمط الثانى :

هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد فى نقاط عدة ، على إثرها يتم تقاطع ما هو واقعى بما هو متخيل . وتجلو (أرواح هندسية) هذا ، خصوصا فى وصف حياة الرسام المثقف والارتجاع أمام الواقع الملتهب :

« وأنا أجزم أن (أ . د هر) ليس قائدا فلسطينيا كما أخذت بعضهم الظنون (كيف ولماذا ؟) بل هو المؤلف نفسه ، سرد تجربة ذاتية مازجا بين ما هو واقعى بما هو متخيل ، فى نسيج فنى يرتق الشطح اللغوى فيه ثغرات لم تهدد على كل حال ـ بنى الرواية » [٢٠].

هذا التقاطع يقضى بالنسبية فى رؤية الأشياء ، حتى تغدو كل رواية اعترافا من الذاتى وغير الذاتى ، من العقلى واللاعقلى ، من الطبيعى وفوق الطبيعى . ولكن الضلع الواحد من هذين القطبين ، المشكلين للرواية ، يكون أكثر تجذرا من الضلع الآخر . فهذا التزاوج ، والتقاطع ، بين المؤلف والسارد ، هو محاولة للإيهام بواقعية الحدث، وتمرير التعجيب للمتلقى، عبر أردية الواقعى .

٣- النمط الثالث :

وفى هذا النمط يكون التمييز العام فاصلا بين السارد والمؤلف ، شأن « عواد » سارد (دوائر عدم الإمكان) الذى لا يترك للمؤلف أية مصادفات لظهوره. إن طرح الأنماط الثلاثة الراصدة للسارد ، من حيث هو وضعية ، فى علاقتة أو عدم علاقته بالمؤلف الحقيقى، هو جزء من تخطيط خاص بالسارد ووضعياته التى تفضى إلى تمظهرات أخرى للسارد داخل النسيج السردى ، تختلف وتتنوع ، وفى كل مرة تعبر عن منظور معين ورؤية تختلف عن التمظهرات الأخرى . لذا ، فإن اختيار المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه سارد الرواية ، هو اختيار موجه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما ، فـ « العناصر السردية تجىء ، بالضرورة ، لإقناع القارىء، واسترفاع المفارقة التخيلية التى تتمظهر واقعاً» [٢١] . ومهمة السارد ، هنا ، هى خلق الإيهام المحايث للأحداث انطلاقا من تموضعه الذى يؤطر علاقته بالحكاية التى تجىء فى ضربين اثنين :

(أ) السارد الملتحم بالحكاية

Narrateur Homodiegetique

وهو السارد المتضمن فى الحكاية ، ويشغل وظيفتين فى آن : فهو راو ومشارك فى الأحداث ، وغالبا ما يتم الحكى هنا بضمير المتكلم ، كعواد فى (دوائر عدم الإمكان) أو « مم آزاد » و « دينو » فى (الريش) ، وهو أمر نادر فى المحكيات الفانتاستيكية التى تلجأ إلى ضمير الغائب ، إلى السارد غير المشارك ، نظرا لطبيعة الأحداث فوق الطبيعية ، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية الحديثة تغامر بارتياد هذا الضرب شأن « الخمسة اللامرئيين » ، الرواة العجائبيين الذين « ينصبون للرواية فخها الخيالى » :

«. . بالطبع ، دون تمهيد ، حين نقول « نحن الخمسة » فإنما نعنى أنفسنا ـ نحن الخمسة غير المحسوبين فى عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم » [٢٢].

فهم رواة جانب المؤلف الذى يختلق ، فى تباعدات زمنية، فجوات يطل منها للربط أو الإلحاق ، وهو تنويع حققه سليم بركات فى (الريش) و (أرواح هندسية) يعمد إلى التعددية فى المنظور .

(ب) السارد غير الملتحم بالحكاية

Narrateur Hétérodiegetique

ويتعلق الأمر هنا بالسارد الذى يحتفظ بوظيفة الحكى دون اشتراكه فى أحداث الرواية ، مستقلا عنها

غائبا عن مجرياتها بوصفه فاعلا ، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكى ، يعرض الأحداث ، ويربط بين أصوات الشخوص التى يقدمها . فسارد (وقائع . .) يروى ، ويسند كل ما يحكيه ، إلى الشخوص المشاركة دون أن يتعين . وهذا الضرب له هيمنة فى السرد الفانتاستيكى ، باستعماله ضمير الغائب . وقد أحصى « جاك فينى » فى دراسته القيمة [٢٣] حوالى ٥٠١ محكيا فى الأنطولوجيات الكبرى ، إذ توصل إلى أن هناك ٢٧٦ محكيا بضمير المتكلم ، بينما نصيب الغائب هو ٢٢٤ حكاية ؛ مستنتجا أن الكاتب فى ضمير المتكلم « يأخذ بيد قارئه، ويقوده نحو المجاهيل » [٢٤] ، بينما المحكيات التى جاءت بضمير الغائب هى محكيات تعد من أمهات المؤلفات الفانتاستيكية ، كما يوضح ذلك الجدول (أسفل الصفحة) .

يبين هذا الجدول هيمنة السارد غير المشارك ، وضمير الغائب الذى يجد جرية فى سرد الماضى ، ذلك أن « السارد يهيمن على قارئه ، وعلامة هذه الهيمنة ، هى استعمال الماضى » [٢٥] الذى يجد فيه فسحة لخلق العجائبى ، وهنا أيضا يأتى فهم الماضى فى الرواية الفانتاستيكية مخالفا للماضى كما هو فى المحكيات العجائبية الكلاسيكية (فى النثر العربى القديم) : هذه الأخيرة التى تلجأ إلى الزمن القديم جدا لاغتراف الخارق الذى يسوغ كل شىء . لكن ماضى الرواية الحديثة ماضٍ قريب من واقع متعين يفهم بالقرائن ؛ فهو المهيمن ، ليس بقصد اختلاق الخوارق ، ولكن من أجل تركيز رؤية معينة ما دام الماضى الذى يتحدث عنه مجيد طوبيا ويحيى الطاهر وإلياس خورى وغيرهم زمناً يقع فى الحاضر والمستقبل أيضا .

إن السارد الفانتاستيكى ملزم بالتوفر على شروط منها أن يكون جديرا بالثقة [٢٦] ، وقادرا على معالجة الخطاب حتى يسوغ الحكاية ، ويقنع المتلقى بالتخييل ، وكثافته المفرزة لأحداث الحكاية التى تولد فيه الحيرة والتردد والاندهاش ، كما « يعمل على حملنا لتقبل الخارق » [٢٧] ، مثلما ينتفى من حديثه أى معنى يؤول إلى المجاز ، بالإضافة إلى توفره على تقنيات تشغيل الأزمنة بالإيهام والتكسير ، فى إطار استعمال الماضى ،

م	الرواية	السارد	ملتحم	غير ملتحم	الضمير
١	دوائر عدم الإمكان	عواد :	+	–	المتكلم
٢	أرواح هندسية	الخمسة اللامرئيون	+	+	المتكلم ــ الغائب
٣	الريش	السارد	–	+	المتكلم ــ الغائب
		م آزاد	+	–	
		دينر	+	–	
٤	طرف من خبر الآخرة	سارد غير متعين	–	+	الغائب
٥	وقائع حارة الزعفرانى	سارد	–	+	الغائب
٦	أبواب المدينة	سارد	–	+	الغائب
٧	فقهاء الظلام	سارد	–	+	الغائب
٨	أوراق شاب ..	سارد	–	+	الغائب
٩	عرس بغل	سارد	–	+	الغائب
١٠	الحقائق القديمة ...	سارد . .	–	+	الغائب

حتى يكون حقل التلقي واسعا [٢٨]. ويستطيع السارد فرض وجهة نظره المضفورة مع رؤى الشخصيات المشاركة.

انطلاقا من هذين الضربين ، يمكن رؤية السارد من خلال ثلاثة أنماط ، أو رؤى ، يتمظهر فيها ، وهي:

١- السارد ـ البطل [٢٩] :

وهو الذى يظهره ملتحما بالحدث ، كما يكون الحديث منصبا عليه ، في مجمل فصول الرواية ، عن طريق الإضاءة القوية ، قصد إقناع المتلقى ، مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته ببناء موضوعية مزعومة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث ، عن طريق بنائهم النفسي والعقلي ، وهي حالة عواد والرواة الخمسة .

٢- السارد - الشاهد :

وهو الذى يروى الأحداث ، ليس بوصفه مشاركا ولكن باعتباره شاهدا (« طرف. . » « وقائع . . ») ، كلاهما شاهد يروى أحداثا ، وفي سرده « يتأرجح بين قطبين اثنين ، البوح والتكتم-Révélation et Occultation فهو يتعهد القطب بلغة تلميحية تؤخر الكشف الجوهري [٣٠] ، عن تفسيرات عقلية أو فوق طبيعية للحدث الفانتاستيكي .

٣- السارد المجهول :

وهو الذى يبقى مجهولا ، لامتعينا ، في نظر المتلقي ، تفاجئه الأحداث . وهذا النمط نادر ، فيما ينص السارد الملتحم ، أو غير الملتحم بالحكاية بحمل معرفة معينة ، يختار عن طريقها تجسير السبيل بينه وبين المتلقي ، بالرؤية والمنظور السردى الذى هو إجابة عن سؤال : من يروى؟ ومن أى موقع؟ وإذا تفحصنا الروايات التي سبق التطرق إليها ، على ضوء السؤال السالف ، فإننا سنتوصل إلى حقائق نسبية تتغير من فصل لآخر ، من بدء الرواية إلى نهايتها ، إذ إن هناك منظورا ذاتيا - حسب تودوروف ـ يقدم الأحداث انطلاقا من وعي الشخصية باعتبارها الأساس في الحكي ، ومنظورا داخليا يفصح عن النوايا الداخلية والخفية عند الشخصية ، عن طريق المونولوج والخواطر والأسلوب الحر غير المباشر . فالمنظور الخارجي يهتم بوصف التصرفات من غير تأويل، وهذه الأنواع من الرؤى يحفل بها الخطاب الفانتاستيكي، وتستتبعها الأنماط المميزة للمنظور السردى :

(أ)- الرؤية من خلف :

أو التبئير الصفر ـ بتعبير جينيت ـ حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية ، فهو كلى العلم ، وكلى الوجود عالم بخفايا الأمور . وهذا النوع الذى كان سائدا في الحكي الكلاسيكي تستغله ، إلي حد ما ، الرواية الفانتاستيكية لتقول من خلاله أشياء فوق طبيعية . ففي (أوراق شاب . . .) يعلم السارد بكل شيء ، وعلمه لا يتجاوز ما عثر عليه في تلك الأوراق، عدا بعض التعديلات التي لا تغير من المعنى:

ـ «قدمنا هذه الأوراق كما هي، فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون في أضيق الحدود»[٣١].

أما السارد في (طرف من خبر الآخرة) فهو عالم بالداخل، وبالأحلام، والتصورات التي تدور في ذهن الحفيد، عكس راوى (وقائع...) الذى ينقل ما تراه العين المجردة، وما تتناقله الألسنة. فيكتفي بأن يطلق العنان لنفسه بوصف دواخل بعض شخوصه وأحاسيسهم.

إن الرؤية من الخلف توجد في الحكي الفانتاستيكي دون هيمنة مطلقة. ووجودها مقصود لمنح السارد فرصة الحكي والوصف بحرية، غير مشروطة بحدود معينة.

(ب) ـ الرؤية مع أو التبئير الداخلي للكوابيس:

السارد في تساو مقصود مع الشخصية، لا يعمل إلا على تقديم كلامها، فهو يرى كل شيء من خلال

وعى الشخصية، كما يكون متعددا بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى ، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية. وهذا التساوى يجعل الرؤية موضوعية عند راوى (الحقائق القديمة..) وهو يروى ما يراه عن المخمور «إسكافى المودة»، والدركى، وباقى علاقاته مع الآخرين، حيث إن معرفته تساوى معرفة المتلقى، أما عواد، السارد ـ البطل ، الذى يعلم ما يعلمه الآخرون عن موت هنومة، فإنه لا يجاوز معرفتهم سوى بما يهذى به عن القرص وتجسيداته العجائبية.

(جـ) ـ الرؤية من الخارج:

أو التبئير الخارجى؛ حيث السارد هو مجرد راصد للحركة الخارجية: يقف فى حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الشخوص. وهذا النمط الثالث من الرؤى لا تحققه الرواية الفانتاستيكية التى تزاوج بين « الرؤية من خلف» و «الرؤية مع» حتى تخلق منظورا يقدم للمتلقى أحداثا مثيرة من عين شخصية واحدة تصبح هى مركز المحكى، ومنها نرى الآخرين (٣٢) وندرك دواخلهم النفسية، وبم تعتمل.

وظائف السارد الفانتاستيكى:

خصصت الدراسات المتعلقة بنظرية السارد جانبا مهما لوضعية السارد ووظائفه داخل الرواية، والتصور الشفاف لهذه الوظيفة التى تعمل على إيصال المعرفة والمتعة الفنية. وقد انقسمت هذه الوظائف إلى وظائف أساسية وأخرى ثانوية مكملة، تعملان، معا، على تلميع اشتغال السارد فى الفانتاستيك.

ففى وظائفه الأولية يقوم السارد بعرض أحداث الحكاية من نقطة معينة فهو محركها، ومحرك الشخصية التى تسهم عمليا فى تعزيز الحدث وإبرازه. فسارد (الحقائق..) يعرض فى البدء وصف عالم معين، ثم المخمور ووضعيته، بعد ذلك وظيفة الفعل، كما تجىء وظيفة المراقبة لتكمل الوظيفة الأولى من الوظائف الأولية: وهى لما يتموضع السارد فى وضع استراتيجى يصير من خلاله مهيمنا، ويمثل «عواد» نموذجا حيا لذلك، لأن الحدث يقوم عليه ويتعلق به وبهنومة.

أما الوظائف الثانوية للسارد الفانتاستيكى، فإنها تتمثل فى تراجعه إلى الوراء، فيصير الربط مهمته مع نقل أحداث لا يتدخل فيها بالرأى والتعليق. وفى تمازج الوظيفتين تكامل لا بد منه، يتيح للسارد أن يقدم ما لديه من معلومات تحايث الأحداث التى يرويها، وتتيح له تجاوز الإطار الضيق الذى يمكن أن نضعها فيه، ونصنفها ضمنه إلى ما هو أولى وثانوى، فى تحديدات تضبط، بصرامة، وظيفة السارد من حيث اشتغالها، وهى التى حددها جينيت، وأضاف إليها المشتغلون بالنظرية السردية تفاصيل أخرى، تتحقق فى السارد الفانتاستيكى، مع تعديلات داخلية تقتضيها ظروف تموضع هذا السارد:

١ ـ الوظيفة السردية:

هى وظيفة بديهية بالنسبة للسارد، ما دام السرد هو السبب الذى وجد من أجله، فهو يروى أحداثا ويركب خطابات يضمنها رؤيته الفنية والإيديولوجية ، تجعل هذه الوظيفة معقدة ، لتواجده وسط أحداث فوق طبيعية ، مطلوب منه إيصالها بتقنيات معينة تجعل المتلقى مقتنعا بها بعد حيرة تتحقق هذه الوظيفة الأولى ، باعتبارها ضرورة ، فى كل المحكيات الفانتاستيكية ، لأنها تتعلق بتقديم مجموعة معلومات يتمخض عنها حكى وخطاب .

٢ ـ وظيفة التنسيق:

وهى الوظيفة الثانية التى تكمل وظيفة السرد ، بلجوء السارد إلى التنظيم الداخلى للخطاب ـ مهما بدا مشتتا ـ انطلاقا من الربط والتذكير بالأحداث ، وخلق إشراقات للدهشة والإثارة والتنويع فى الربط . وقد كانت المحكيات العجائبية القديمة فى النثر العربى تتميز بهذه

الخاصية عن طريق جمل مثل : « سوف أحكى لكم » ، « إنها حكاية غريبة ترتعد لها الفرائص ..» ، وما شابه هذه النماذج ، وكانت تستخدم للتنسيق بين اللحظة ـ الصفر لتأسيس تشويق ابتدائى لما سيأتى من أحداث ، وبين المتلقى المترقب للأحداث ، وهو فى حاجة إلى تنسيق بينها. أما فى الرواية الحديثة فإن سارد (الحقائق القديمة . .) وكذا (تصاوير من التراب والماء والشمس) يقوم بالتنسيق على مستويات ثلاثة ، فهو يقدم الكلمة للمخمور والدركى مباشرة مكتفيا بـ « قال المخمور » و « قال الدركى لنفسه » أو « حكى لصاحبه» وهى جمل رابطة لجسور الحكى ، نحو ربط جسور أخرى من إشعاعات متخيلة بين الواقع والمتخيل .

إن وظيفة التنسيق فى المحكى الفانتاستيكى يمكن رؤيتها بجدل أكثر خصوبة ، خصوصا من زاوية كيف ينسق السارد للتواصل بينه وبين المتلقى لأحداث عجائبية ؟

يتضح التنسيق منذ البداية فى سعى السارد إلى ربط معرفته بحاسة التلقى عند القارىء ، وغالبا ما تجىء وضعية سردية ، كما فى (طرف من خبر الآخرة) :

« باب كبير له عقد عال ، جهم ، بسيط الزخرف ، فى جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم ـ المصراع من خليط الخشب المخرم بصفائح الحديد»[٣٣] .

أو أيضا فى (الحقائق..) حيث يستهل السارد حكيه المنظم بوصف رجل سمين وصاحبته ، وهما يأكلان عجلا مشويا، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، (ص ٤٥١) يهيىء به المتلقى ، هادفا من ذلك إلى ربط الحدث الفانتاستيكى بمقاصده .

إن تناول الوظيفة التنسيقية ، فى هذه المحكيات ، هو أعقد بكثير مما يمكن أن يبدو ، ويتجاوز الاشتغال التنسيقى إلى تنسيق نفسى ، لا يتأسس بكلمة ، أو جملة رابطة ، ولكنه قد يأخذ فصلا كاملا ، أو نصا برمته حتى يتم الربط بين الدلالات والمرجع .

٣ ـ وظيفة الإبلاغ والتواصل:

وهى وظيفة السارد الثالثة ، التى يتوخى منها إبلاغ خطاب ما للمتلقى ، فيأتى أخلاقيا أو غير ذلك على لسان الحيوان ، كما يجىء عند الطاهر عبد الله فى (حكاية على لسان كلب) . وفى هذا الباب تدخل محكيات الخوارق والتعجيب الموجهة إلى الطفل ، تقصد مغزى معينا من ذلك ؛ فهذه الوظيفة يمكنها أن تجاوز هذا إلى ما هو أعم وأشمل ؛ بحيث يمكن التساؤل عما يريد سارد (أرواح هندسية) و (الريش) ، أو (دوائر..) إبلاغه للمتلقى ؟ الجواب عن هذا السؤال يفضى إلى أن إبلاغ المتلقى أحداثا فوق طبيعية تولد فيه الحيرة والتردد، وتجعله بين قطبى التصديق وعدم التصديق .

ويصعب أن تجد فى « المحكيات الفانتاستيكية » مغزى معينا يحصر المعنى الأشمل لها ، ويقيده فى خانة أخلاقية ، أو إيديولوجية .

إن الرواية ، فى نهاية الأمر ، هى محصلة أشياء عدة متراكبة ، تفصح عن أشياء غير مقولة ، أو الحديث بما همشه العقل ونفاه « المنطق » . إنها حرية المتخيل واللاوعى ، وإدانة يعبر عنها بالسخرية ، أو الرعب ، تفيد من عدة قنوات تقنية حداثية ، لتبليغ هذه الإدانة ، وإيصال القارىء إلى منطقة الحيرة والتردد وهى منطقة الوعى ، بما هو محتمل ، وماليس بمحتمل ، ودعوة جديدة لرؤية الواقع والنفاذ إلى عمقه المظلم الرهيب .

٤ ـ وظيفة انتباهية:

وتعزى إلى سارد يقوم بإيجاد مكان للمتلقى وسط المحكى ، حيث يوجه إليه السارد الخطاب تنبيها أو سردا . والحكى فى هذه الروايات لا يتوجه إلى كائن معين داخل النص ، لكن السارد الفانتاستيكى يفترض قارئا ،

والأحداث فوق الطبيعية تعمل على إثارة انتباهه ، كي يكون مهيئا لما سيأتي .

٥ ـ وظيفة الاستشهاد:

وهي الوظيفة الخامسة التي يتكفل السارد بإنجازها فيما يقوم به من وظائفه المتعددة . وتتجلى في إثبات السارد ـ إن في خطابه التقديمي أو في نصه الروائي ـ للمصدر ، أو المصادر ، التي استمد منها معلوماته ، كما جاء في (أوراق شباب ..) ، وهو استشهاد إيهامي في المحكي الفانتاستيكي بحيث تكون الذاكرة هي المصدر البهي ، شأن (دوائر ..) حيث يلجأ مجيد طوبيا إلى الفولكلور الشعبي المختلط بما هو سحري وعجائبي لصوغ نسيج محكي فانتاستيكي ، كما يعمد السارد الفانتاستيكي إلى الحلم والاستيهام من حيث هما مرجعان مرفودان بمصادر أخرى (الريش ـ طرف .. إلخ) .

إن المخيلة ، بكل ما تتضمنه ، تبقى هي الحقل المصدري الوحيد ـ وليس المطلق ـ للسارد الفانتاستيكي الذي يزرع خطابه بمصادر توهم بالإحالة على الواقع ، تلميحا ، أو تصريحا (« أرواح هندسية » ، « الريش ») ، وهذا اللجوء يبقى ذا وظيفة تكسر من تصاعدية التخييل . بالإضافة إلى الوظائف الخمس السالفة [٣٤] ، هناك وظائف أخرى ذات أهمية عند السارد الفانتاستيكي ، منها أن هذا السارد ملزم أيضا بالتعليق على بعض الأحداث ، سواء كان السارد ملتحما أو غير ملتحم بالحكي ، فهو من حين لآخر يقحم تعليقا فلسفيا أو إيديولوجيا ، يتغيا من ورائه تحقيق الوظائف الأخرى :

— « ذلك هو الموت إذن . ألم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجسد . وبه يتحقق التحرر من النقص. ذلك الذي شرطه الجسد» [٣٥] .

— « لا ... أنا لست ميتا جديدا ، أنا ميت منذ الأزل . أنا مت قبل أن يخلق العالم كله، حتى قبل أن يكون هناك موت » [٣٦] .

وظائف السارد متعددة ، وهي جزء من تركيبة عامة تهدف إلى تقديم أحداث فوق طبيعية ، بطرق وأساليب تمنح النص سردية حقيقية بخلق تفاعل وانفعال. ولعل النص الفانتاستيكي قد استطاع أن ينوع في طرائق السرد ، ويستوعب السرديات الحديثة الهادفة ، بجعل الرواية أكثر مرونة ، وقابلية للانفتاح على نصوص ومنظورات أخرى .

الوصف الفانتاستيكي

:يتموضع الوصف باعتباره مستوى رئيسيا في الخطاب الفانتاستيكي بجوار السرد ، فيشتغل على خصوصيات تتعلق ، مباشرة ، بالكائنات والأشياء ، كما يبسط القصة في الحيز ـ بتعبير چينيت ـ بالإضافة إلى صعوبة تعريفه نظريا ، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء غرائبية ، وعوالم مسحورة ـ حلمية ، وفوق طبيعية، مثلما كان الأمر قديما ، في الأوصاف التي زخرت بها مؤلفات الوهراني والقزويني وابن بطوطة ، وغيرهم ، وفي الرواية العربية الحديثة بأشكال وطرائق مختلفة . والوصف في هذه الحالة يأتي مشحونا بقوة إضافية تجعله « شبكة دلالية وبلاغية منظمة بقوة » [٣٧] . إنه شبكة لتصيد العجائبي الصادم باستعمال أوصاف ونعوت ، في حين يستعمل السرد الأفعال في زمنيتها الحركية . وقد عرف الوصف تطورا نوعيا ومهما داخل خطابات نظرية ، بلاغية ، وشعرية [٣٨]، فابتدأ عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في أن يمتلك قانونا أدبيا ، حتى بات عنصرا محوريا في النسق الروائي ، ومحركا للنص ، ووسيلة لإلغاء بعض القيم الحكمية ، كما أصبح للوصف سلطة ومساهمة في معرفة الأفراد ، وشخوص الرواية ، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهري وباطني ، أي التركيز على عرض شيء على الأعين ، وجعله معرفا بالتفصيل . إنه يعطي للوصف المتعدد والصادم Hypotypose مكانة ، حينما تكون العبارة حية[٣٩] ، ذات قوة وحساسية مدهشة ، آنذاك يجيء

الوصف الفانتاستيكي متعددا وصادما بدوره ، مادام يشكل وسيلة تتم بها المبالغة فى تصوير حادث ما ، أو كيان معين . من ثمة ، فإن الطفرة النوعية للوصف الفانتاستيكى هى طفرة محايثة للسرد ومرتبطة به ، جاءت فى إطار التجريب الروائى الذى فجر المكونات السردية ـ والوصف ضمنها ـ فاستبدلت الوظائف وتحولت ، مستجيبة فى ذلك لتحولات الواقع ، والتجول فى المخيلة أيضا . كما أن هذه الطفرة ستكشف عن هيمنة الوصف الفانتاستيكى وأهميته فى إيصال الحدث فوق الطبيعى ، وتجسيده على مستويات معينة فى تناوب مع السرد الذى يكمل الوصف ويعضده .

وللوصف فى الخطاب الفانتاستيكى دور دقيق فى تمثيل هذا التشكيل ، كما أنه يمتلك أدواته الخاصة التى تعمل على تنظيم الحكى ، بقصد معرفة خاصة ، تجعل المتلقى يطرح مجموعة من التساؤلات المنهجية فيما يتعلق بوضعية السارد الواصف ومواقعه ، ثم الشىء الموصوف ، أو ما يعزى إلى الهوية الفانتاستيكية للوصف، وهذا هو أساس السؤال الاستراتيجى الذى يتحصل بالإلمام، والعمد إلى تمحيص هوية الوصف ، وتحديدها عن طريق ضبط المستويات ، انطلاقا من تجلياتها داخل النصوص الممثلة لهذا النوع ثم الأنواع والوظائف الأخرى .

أولا : مستويات الوصف الفانتاستيكى :

يتخذ الوصف فى المحكى الفانتاستيكى مستويات متعددة ، لكن طرقها متقاربة ، خصوصا لما يتعلق الأمر بوصف أشياء فوق طبيعية تتطلب دقة شديدة . فهناك طريقة يندمج فيها الوصف بمجموع نصى واسع ، وأخرى يمثل فيها وحدة مفككة تعمل داخليا ، وتضمن تماسكها الدلالى [٤٠] ، وهما طريقتان تحققان وجودا فعليا فى الرواية ، لكون الخطاب الفانتاستيكى يعمد إلى وصف الشىء فى حركيته ، وسكونيته ، وقد عودنا الوصف أن يكون من زاويتين اثنتين سواء من شخصية ثابتة أو شخصية متحركة . فى كلتا الحالتين يكون الشىء الموصوف جامدا متوقفا ، لكن الوصف الفانتاستيكى فى استغلاله للوصف المشهدى الموسع من جهة ، والوصف المجتزأ من جهة ثانية ، يقلب المعادلة فيجعل الشىء الموصوف هو الذى يجرى عليه الحكم بالثبات أو بالحركية ، وغالبا ما تكون الموصوفات فوق الطبيعية حركية ، بينما الشخصية الواصفه ثابتة ؛ فعواد فى (دوائر عدم الإمكان) يصف ببلاغة متمكنة السلم الذى تصعد عليه « هنومة » إلى السطح ، كما يصف هذا السطح وفرحته ، وانتعاش الشجر ، والطوب والسور والتراب والزرع والضفادع والنخيل والقطط والنجوم والهواء (ص ١٥٩) . . . إنه وصف لأشياء مجسمة تجعل الواصف يختار مفرداته بدقة ، فيمزج الوصف بالحوار لتأكيد ما يصف .

فالواصف ، الذى هو سارد الرواية وبطلها الدرامى، عواد ، إنسان مختل ، كما أن واصف أحداث (وقائع حارة الزعفرانى) محايد لا يروى إلا بالاستناد إلى الشخوص المشاركة أو الوثائق ، ودور الوصف فى هذه الأعمال الفانتاستيكية هو الاشتغال فى السرد ، وتحريكه، مادام الوصف ينطلق معمدا بتأملات فلسفية تخترقه وبحوارات متخيلة استيهامية :

« صار الليل حزنا ، والنهار بحثا . . وتمايل عودها المياس أمامى نادبا بصمت بختها . عصرنى الألم وشعرت بالمرارة فى فمى»[٤١].

فضلا عن المستوى الدقيق فى ترصد الأنات ؛ غير المسموعة ، ومزج التوصيف بالمبالغة والتعجيب .

كل هذا يطرح السؤال عن مدى ارتباط الواصف الفانتاستيكى بالوصف وكيف يطبعه بكثير من المبالغة والدقة ، ذلك أن « عواد » والرواة الخمسة أو « م آزاد » يصفون أشياء لا يراها السارد العادى ـ وإن كان من

النوع العليم بكل شيء ـ فيثبتون لحظات مشهدية موصوفة بعنف ، شأن سارد (وقائع حارة الزعفراني) الذي يقدم أوصافا متباينة للشيخ عطية ، من أفواه سكان الحارة ، وبذلك فللوصف مستويات ثلاثة [٤٢] :

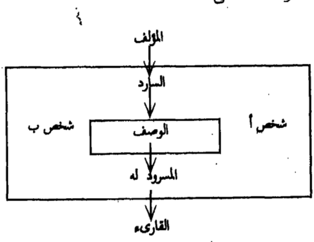
١ـ هو أولا انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي يهدف إلى إثارة المتلقي عن طريق اختيار وتصنيف العديد من الجزئيات ، فسليم بركات أو يحيى الطاهر أو عبد الحكيم قاسم يلجأون جميعا إلى لملمة شظايا مشعة تبدو مهملة في زوايا عجائبية ، وتوظيفها بصرامة ، إذ إن انفعالات المبدع وهمومه تبهم « غضبها الأدبي » في وصف متوتر يلهب رحم الأشياء وكياناتها ، فيعطيها وجودا فانتاستيكيا متفردا ينبسط على قطبي التوتر والانسجام .

أوصاف التوتر تؤسس بلاغة التخييل المستندة إلى الغرابة المقلقة والمفارقة ، فيما يروم قطب الانسجام فضلا عن خلق مسوغات فنية وغير فنية لتلك الغرابة والمفارقات. وتتوضح مستويات الوصف الفانتاستيكي انطلاقا من كل الأعمال الروائية ـ السابق ذكرها ـ التي تبرز مدى تقويضها للوصف الكلاسيكي المهتم بالتزيين ، والتمادي في تحسيس القارىء بقدرة المؤلف ، على القول بأنه عين تكتب مستندة إلى بلاغة تستعرض مسالكها وتقنياتها . إن مستويات هذا الوصف تجيء مغايرة، بحريته وحركيته من جهة، ثم باهتمامه بالهامشي ـ المخبوء في الواقع المرئي أو اللامرئي التابع في اللاوعي والمخيلة، أو في الذاكرة الجماعية، من جهة ثانية.

٢ـ يأخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقي مهتما بما يوصف ، والأحداث المرافقة لما هو موصوف . فحينما يهتم سارد (طرف ...) بوصف المكان ، فإن ذلك شيء مقصود ، لا يفعل ذلك من باب التزيين ، بل يهدف إلى جلب اهتمام المتلقي إلى غرابة المكان ، مثلما يلجأ إلى إثارته عن طريق وصف الشخوص والأشياء .

« باب كبير له عقد عال جهم ، بسيط الزخرف في جدار عميق الصمت من كتل الحجر الأبيض عليها غبرة القدم ، المصراع من غليظ الخشب المحزم بصفائح الحديد المدقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس» [٤٣] .

٣ـ يتجلى المستوى الثالث في خدمة الوصف لقراءة سمات شخوص الرواية ، وذلك بالوصف المشهدي لهذه الشخوص مما يساهم في إعطاء لمحات مشتتة عن شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقي عند انتهائه من قراءة الرواية . في (أرواح هندسية) لم يكتف « الخمسة اللامرئيون » بوصف المظاهر الخارجية « أ - دهر » فقط ، بل إن وصفهم انصب على السمات ، والأشياء الداخلية الدقيقة ، حيث يتقاطع مع الشخصية الواصفة ، وهو ما يلخصه تخطيط هامون [٤٤] التالي :

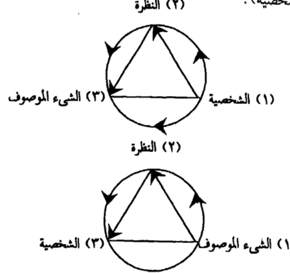


هذه المستويات الثلاثة التي تتنوع على الشكل أعلاه، هي وجه من وجوه الوصف الفانتاستيكي ، المتسلح بالتصعيد والمبالغة ، ثم التجسيم والدقة مع الاهتمام بالجزئيات البسيطة المكونة لنسيج الرواية .

ثانيا : أنواع الوصف الفانتاستيكي :

استطاع الروائيون التجريبيون بحساسيتهم الجديدة الوصول إلى تكسير النموذج الكلاسيكي للوصف ،

الذى كان يعتمد على (الشخصية ـ النظرة ـ الشىء الموصوف) (٤٥) ، فصار منقلبا مع الاحتفاظ بالنظرة Regardمن حيث هى محور يربط بين الشخصية والشىء الموصوف إلى (الشىء الموصوف ـ النظرة ـ الشخصية) .



هذا التحول هو جزء من تحولات عدة فى باقى المكونات الملتحمة مع الوصف فى نسيج متكامل ، مع تعددية الوصف داخل المحكى الفانتاستيكى الواحد . وقد ميز البلاغيون هذه التعددية فى ستة أنواع تجعل الواصف الفانتاستيكى يلتزم بها مركزاً على أنواع معينة لتبئيرها ، دون أخرى :

١- وصف الزمن Chronographie

يأتى فى المحكى الفانتاستيكى متميزا لكون الزمن يمثل خاصية جوهرية فى تحديد الفانتاستيك . ومن ثمة، فإن وصفه يحظى بأهمية زائدة ، وبتمثيل زمنى يوازى انفلات الزمن من قبضة التحديد والتقويم المتعارف عليه . وقد يأتى وصف الزمن ضمنيا مثلما هو فى (طرف من خبر الآخرة) بترصد السارد لزمن الموت ، وزمن الحلم ، أو فى (دوائر عدم الإمكان) حيث الذاكرة تبدأ الحكى من نقطة موت هنومة ثم تمر عبر أزمنة تخترق ، ويشم « عواد » وحده أبخرتها ، شأن الزمن فى (أرواح هندسية) و (الريش) والأيام الضائعة من التقويم الزمنى.

٢- وصف المكان Topographie

يشكل وصف المكان ، بدوره ، ثقلا داخل المحكى الفانتاستيكى ، حتى إنه يمكن الجزم بأن أغلبية الأوصاف خاصة بالمكان المتعين ، أو غير المتعين . ففى (أرواح هندسية) تتناثر ، عبر جزئى الرواية ، أوصاف دقيقة للمكان غير المتعين الذى يعرف بالقرائن ، ومكوناته التى تحظى فى الرواية باهتمام خاص :

ـ « انهارت عمارة « أبى كير » ولم يسلم محيطها، فى قطر يتجاوز أربعمائة متر ، فى المحلة التى عاد إليها قاطنوها إثر الهدنة الدولية والمواثيق المعلومة والمجهولة، التى ألقت بالمحاربين المخدولين إلى الجهة الثانية من البحر » (٤٧) .

كذلك تجىء أوصاف المكان فى جل الأعمال الفانتاستيكية ملتهبة وعميقة ، من خلال الرغبة فى القبض على الذرات عبر المرئية فى ذلك الفضاء المولد للتعجيب .

٣- وصف المظهر الخارجى للشخصية Prospographie

ووصف فكرها Ethopée ، والوصف الجسمى لها Portrait، وأيضا الوصف الحى للحركات والانفعالات Hypotypose وهذه أنواع أربعة من الأوصاف المجزأة الخاصة بالشخوص الروائية . فمن جهة أولى ، فإن وصف المظهر الخارجى للشخصية يساهم فى إعطاء صورة واضحة تتكامل مع الوصف الجسمى ..وعندما يعمد راوى (حارة الزعفرانى) إلى وصف « الشيخ عطية » ، فإنه يصفه عن طريق الآخرين ؛ إذ هو شيخ

يقطن فى حجرة معتمة ، له بريق فى عينيه المستديرتين ، تجاوز المائة وخمسين عاما ، له لحية يتخللها بياض . ويذكر الأهالى أنه سيرى القيامة بعينيه ، ولد من بطن أمه نابت اللحية تكلم بالقرآن قبل خروجه من الرحم(٤٨). كما يعمد عبد الحكيم قاسم إلى وصف جد الحفيد بالإيقاع التعجبى نفسه ، فهو :

« شديد التحول ، جلبابه الأسود الكشميرى الثمين معلق على كتفين مدببين ، تحته صدار ناصع من القطن له أزرار صدفية . وجه الجد مخيف له عين ملموسة بالبياض كأنها زلطة ، أو حبة عقد رخيص ، العين الأخرى محمرة ، مخبوصة، شائخة الجفون ، الفك الأسفل محطوم معوج» (٤٩).

كما لجأ « الخمسة » اللامرئيون إلى أوصاف متعلقة بالشخوص الموكولين بهم (بالطفل صاحب الجمجمة الرخوة و أ . دهر) . لكن الجديد فى توصيف الشخوص هو أن هؤلاء الرواة استطاعوا ، من موقعهم بوصفهم رواة ، أن يدفعوا فى كل حين بالقارىء إلى تمثل أوصافهم عن طريق صفات ونعوت يصفون بها أنفسهم، تتخلل كل فصول الرواية .

ويبدو أن الغاية من هذه الأوصاف للمظهر الخارجى للشخصية ترتبط بتأدية وظيفة تساهم فى تأكيد الفانتاستيك وسمة التعجب فى هذه الشخوص ؛ فوصف « دينو » أو « مم آزاد » ، أو الشيخ عطية أو الحفيد . . إلخ هى أوصاف فانتاستيكية للمظهر الخارجى لهؤلاء ، تشير إلى المظهر الداخلى ، النفسى والفكرى ، بحيث إن سمة أوصاف شخوص الروايات السابقة هى الضجر والعنف غير المحدودين ، والانفعالات المرسومة بدقة .

إن الأوصاف الخاصة بالشخوص هى مظهر تأكيد الفانتاستيكى ، قصد استيلاد شخوص تستطيع احتمال اللامألوف والسير به فى آفاق أبعد من أى تصور .

كما يلجأ السارد /الواصف الفانتاستيكى ، فى كل أوصافه ، إلى اختيار مفردات وعلامات أسلوبية تساهم فى تخصيص وصفه (٥٠) ، انطلاقا من استعماله لاستعارات تعاقبية تتعلق بالتشكل وكل الأدوات البلاغية مثل التكرار فى استعمال نسقى لوحدات النص تحيل إلى وحدات منفصلة ، قيلت أو ستقال ، والروابط التى تقوى الالتحام الداخلى للوصف ، وتربطه بالمحكى عامة ، فضلا عن الدينامية التى تدفعها إلى خلق مدونات وصفية خاصة (٥١) تعطى لكل موضوع وصفى مصالحاته الخاصة ، مثلما يلجأ إلى ذلك روائيون عديدون ، بتخصيص مصطلحات ووحدات معجمية من حقولها الأصلية فى وصف كيان ما ، الشىء الذى يفضى بالتوسع الإسنادىExpension Prédicative إلى فرز ستة نماذج من الوصف ، منبثقة عن تصور المدونة الوصفية :

النموذج الأول :

وهوكلما صار الوصف تقنيا ، يستعمل مفردات ذات دلالات أحادية Monosemiqueأو أسماء أعلام ـ علمية ، وقد صار هذا الوصف لغة فردية متخصصة يتعذر معها فهمه (٥٢) . والمحكى الفانتاستيكى يبتعد عن هذا النموذج الذى يسود المؤلفات العلمية المتخصصة.

النموذج الثانى :

الموضوع الموصوف ، المقدم ، والوحدات المعجمية المشكلة له سهلة ، يستطيع المتلقى فهمها لكونها لا تغرق فى أوصاف حشوية أو تزينية ، بقدر ما تنصب على وصف يهدف إلى إيصال المعنى .

النموذج الثالث :

ويعمد إلى إدخال نوع من الكتلة الدلالية Bloc Sémantique فى النص ، التى من الممكن أن تؤول

بطرق متنوعة من طرف المتلقى [٥٣] ؛ أى أن الوصف يجىء مفتوحا على نوافذ متعددة بعدد المعانى التى تتيح للمتلقى إمكانية التأويل ، وتفكيك تلك الوحدات . فحينما يصف الجرو « محظوظ » فى (حكاية على لسان كلب) القادمين من المدينة إلى الريف ، والكلبة البيضاء « لولو » ، فإنه لا يفعل ذلك اعتباطا :

« قفز الأولاد من العربة المكشوفة التى تشبه الأوزة ، وعانقوا وقبلوا أولاد أصحاب البستان ، وبنات صاحب البستان ، ونطت من العربة كلبة بيضاء ، قليلة الحجم . . نظيفة . . يكسوها شعر غزير وكان اسمها لولو ، وكان برقبة لولو طوق من الجلد تدلت منه أجراس تدق وتنشر النور ، وكانت لولو رشيقة الخطوة مشيها على الأرض يشبه الرقص » [٥٤] .

فهذا الوصف يعطى دلالة ستساعد المتلقى على فهم ما سيأتى من أوصاف وأحداث ، مثلما هو الأمر فى كل المحكيات الفانتاستيكية التى تأتى أوصافها محملة بكتلة دلالية تساهم فى تأويل أحداث الرواية .

النموذج الرابع :

ويتجلى فى ظهور مصطلحات مقوليةStereotype بخصوص وصف الملامح ، وهى مثل كليشيهات قائمة، كأن نقول: « جبين وضاء كالثلج » ، فهى صور بلاغية تحيل إلى القول بأن المحكيات الفانتاستيكية تتميز بهذه الخاصية اللغوية ، بل أكثر من هذا أن هذه المصطلحات المقولبة ترقى إلى مستوى الصور فتأتى صادمة :

ـ « كان الموت كغيره من المحاربين الذين احتالوا لكل شىء .. ، فبدوا مدججين فى هذا الطرف أو ذاك » [٥٥] .

ـ « أنتم قطط مزبلة » . تقول الأم فيرد أولادها:

ـ أنت مزبلة .

ـ أنتم مدعسة الباب .

ـ أنت لصة .

ـ أنا ؟ يا للبهائم .

ـ أنت نعم ، شخيرك كمؤخرة الكلبة .

ـ شخيرى أنا ؟ منىّ والدكم ملوث بالسل ياأولاد الفضيحة » [٥٦] .

ـ « . . حيث تتدلى مخيلة أ . دهر من الفراغ المعدنى كورق الزينة الملون فى بيت منهوب . وإذ يلتفت الشاب نفسه إلى مخيلته التى تتجسد بعيدا عنه كما ثوب نزعه لابسه»[٥٧] .

فهذه النماذج وغيرها ، تمثل وصفا يشتمل على كليشيهات وصور تبدو ثرية بإعطاء الشىء الموصوف وجها آخر أكثر إشعاعا بدلالات متعددة لا تتوقف عند قراءة واحدة .

النموذج الخامس :

وهو النموذج الخاص بوصف يتضمن مدونة خالصة للمفردات التقنية المخصصة للإضاءة واعتماد سلسلة من الاستعارات ، أى الوصف بمفردات مركزة وصميمية تحقق الإضاءة لمجموع المحكى . فأثناء وصف انفعالات الشخصية ينبثق معجم السارد من مدونة تخص النفس ، إذ لا يمكن الإتيان بمعجم آخر من حقل مغاير .

النموذج السادس :

فى هذا النموذج يظهر الوصف كأنه متوالية خالصة من الإسنادات ، بارتكازه على مدونة تنتمى إلى الحواس الخمس ، وهى مدونة طبيعية ، ومألوفة ، مادامت لا تتجاوز الأوصاف المحتملة ، فراوى (وقائع حارة الزعفرانى) يصف عن طريق السماع والإسناد ،

و « م آزاد » يصف انطلاقا من النظرة المؤسسة لقيام وصف يتضمن المقومات الجمالية كافة .

إن هذه النماذج التى هى أنواع وصفية ، بالإضافة للأنواع الأخرى ، تشكل قوام الوصف الفانتاستيكى المندغم فى ثنايا الحكى ، والمنبثق من زوايا السرد ، والحوارات ، والخطاب المباشر ، وغير المباشر ، مما يجعله وصفا سرديا قائما بذاته .

ثالثا : وظائف الوصف الفانتاستيكى :

إذا كان الوصف هو إحدى العلامات المفضلة فى الأدب ، كما يقول جان ريكاردو (٥٨) ، فإن ذلك يتأتى من الوظيفة التى تعزى إليه و تشغل حيزا رئيسيا فى إطار الحكى يتنافر مع باقى مكونات الخطاب الروائى ، فالوظيفة التى كان يشغلها الوصف فى الأعمال الروائية لم تعد مقبولة اليوم بفعل التحولات والتراكم الروائى الذى أفرز تصورا حقيقا بالمناقشة ، فيما يتعلق بالوصف وعمله داخل النص ، باعتباره ـ كما يقول بارت ـ صانع عالم خيالى (٥٩) له وظيفة استراتيجية أمام الوظيفة الكلاسيكية التى كانت ترتبط بالتزيين ، واستيلاد الديكورات ، مع الإطالة فى وصفها ، على غرار أعمال بلزاك وجرجى زيدان فى رواياته التاريخية ، أو حتى الأوصاف المبثوثة فى الأعمال النثرية القديمة ؛ لكن وظيفتها عند « إدوار الخراط » وهو يصف الدواخل الملتهبة لميخائيل تجاه رامة ، تجيء مغايرة ، وذات توجه معين ، يكسر التوجه الكلاسيكى التزيينى كما كسره بهاء طاهر ، وسليم بركات ، ومحمد البساطى ، ومحمود الريماوى ، وغيرهم من الروائيين الذين وعوا المسألة الوصفية مسلحين بجهاز نظرى يدرك أهمية التحولات فى إطار رواية عربية تقيس النبض المختل لكيانات الهوية المحبطة (٦٠) .

ويستطيع فيليب هامون مرة أخرى أن يزصد للوصف خمس وظائف ، بعضها يلتقى أو يختلف مع وظائف الوصف الفانتاستيكى التى لا تخرج عن مكوناته وعمده التى سنها النقاد والمهتمون بهذا الجنس الأدبى :

١ – الوظيفة الفاصلة / التحديدية Demacrative

وهى الوظيفة القائمة فى جميع المحكيات ، إذ يقوم الوصف بالفصل بينه وبين السرد مادام هذا الأخير يبدأ حين يتوقف الوصف . هذا التحديد للانتقال يستعمل العديد من الوسائل ، فقد يحس به المتلقى كما قد لا يحس به ، فتكون هناك مرونة وفق المحكيات الفانتاستيكية فى تحقيقها بسهولة الانتقال دون خلق نشاز ما .

« م » ينطلق على يديه ، وقدميه ، أكثر خفة، والمكان المعتم ، فى الليل ، يتضح ، رويدا رويدا ، لعينيه الثاقبتين وهو ـ كما لم يعهد ذلك من قبل ـ يتشمم الجهات كلها، معا، بحساسية تفصل الروائح المختلطة : هذه رائحة سويقات قمح محصودة ، هذه رائحة قنبيط ، هذه رائحة جدول مياه .. » (٦١) .

يبدو جليا فى هذا المقطع ،كما فى مقاطع روائية متعددة ، امتزاج نسجى بين الوصفى والسردى بكل أنواعه ، فالسارد هو المتكفل بالوصف والسرد ، والتعليق، والتساؤلات ، وكل ذلك يتم دون أن يحس المتلقى بالانتقال بين الوصف والسرد.

٢ – الوظيفة التأجيليةDilatoire

وهى الوظيفة الثانية . وهى أساسية فى الخطاب الفانتاستيكى ، لأنها تعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منتظرة ، فقد ينساب السرد بأحداث تتطور كأنها فى اشتعال دائم . لكن السرد فجأة يتوقف مفسحا المجال للوصف الذى يوقف كل حركية زمنية ، وهذا الإدخال الوصفى يؤدى إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث فى الزمن ، وهو ما تلجأ إليه الرواية الفانتاستيكية ، خصوصا، حين يتعلق الأمر بإعطاء تفسير ما ، يتأرجح بين التفسير

العقلى والتفسير فوق الطبيعى ، ففى (طرف...) يعلن السارد ، بدءا ، موت هنومة ثم ينطلق فى أوصاف عديدة ومتنوعة :

« صراخ النساء يسوط القلوب برعب وجزع،
وجوه عليها غبرة الرجال ، يحوقلون ذاهلين .
النساء مشقوقات الجيوب ، مجروحات
الخدود، معصوبات الرؤوس بالطرح السود » .

ثم يصف زوج الميت . . « بوجهها الأسمر الوسيم ، وعينيها البنيتين ، وحاجبيها المتقوسين ، وأسنانها الناصعة كقطع الصدف » ، بعد ذلك يستمر فى تأجيل الحديث عن الميت ، بأوصاف أخرى تؤدى وظيفة تأجيلية تساهم فى تمديد الحكى ، ومحاولة تعديل المعادلة بين زمنى الحكى والحكاية .

٣- الوظيفة التزيينية Décorative

وتتحقق عندما يتم دمج الوصف فى نسق جمالى وبلاغى . وتطرح هذه الوظيفة إشكالا لابد من حله ؛ وهو أنه قد كان لها وجود قديم مهيمن ، أصبح ثانويا فى الرواية الحديثة ، وإنما يتوخى من التزيين خدمة الوظائف الأخرى بالإضافة إلى الطابع الجمالى ، الذوقى الذى تحققه ، مادامت الرواية تسعى لتحقيق وظيفة المتعة الفنية إلى جوار وظيفتها الأساسية ، كما هو الأمر عند بركات ، والخراط ، وطوبيا . . . فهم يتحايلون على هذه الوظيفة لاستبدال جوهرها ببلاغة مقصودة ، ولغة متعددة تفضى لمعان كثيرة .

٤- الوظيفة التنظيميةOrganisatrice

وذلك لضمان التسلسل المنطقى للقراءة . وتحديد « المنطقى » هنا يشير إلى غياب الثغرات الفنية التى تعد عيوبا . فلكل محكى منطقه الخاص : بداياته ثم نهايته ، وطرق السرد ، وعرض الأحداث والوصف . من ثم ، فإن منطق المحكيات الفانتاستيكية يدخل فى استراتيجية التجريب الروائى من جهة ، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد فى أحداث فوق طبيعية ، من جهة ثانية . ففى (أرواح هندسية) و(دوائر ...) و(طرف ...) و(أبواب المدينة ..) يطغى الوصف السردى الذى يسعى السارد من خلاله إلى تنظيم حكى يهيىء المتلقى لتقبل الأحداث العجائبية .

٥ ـ الوظيفة التبئيرية :Focalisatrice

وهى الوظيفة الأكثر أهمية . وهى أساسية فى الوصف الحديث ، والفانتاستيكى منه على الخصوص . والتبئير هنا يؤدى إلى التمركز فى حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكى ، يحمل مجموعة معلومات مباشرة أو غير مباشرة حول شخصية ما ؛ فالتبئير هنا إيديولوجى له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية ، يسعى الواصف من خلالها إلى تبئير كيان أو كائن ما ، بتقديم معلومات وصفية داخلية وخارجية ، قصد قول شيء آخر مبأر . والوصف بالنسبة للشخوص الفانتاستيكية هو تبئير للفانتاستيكى ، ومركزة الشخوص بالإضافة إلى تبئيرات موازية فى وصف الأمكنة، وغيرها من الكيانات العديدة المبأرة بالوصف ، المركز والدقيق لغاية تحقيق الفانتاستيكى .

إذن ، فوظائف الوصف الأربعة الأخرى تعد مكملة للوظيفة الأساسية فى الخطاب الوصفى الفانتاستيكى لكونها تحقق للحدث ـ أثناء سرده ـ هويته، فتجسمه ، وتحيله إلى إمكانات متعددة فى التأويل .

إن اشتغال السرد والوصف معا * فى الخطاب الفانتاستيكى هو اشتغال قائم على التعاضد بين باقى

* يمكن أن نجازف بنحت «مصطلحات» نسبية واصفة وتحليلية ، نستمدها من حقول معرفية أخرى ، وذلك بنعت السرد الفانتاستيكى بأنه سرد مغناطيسى Magnétique له قوة لا مرئية يستجلب بها المتلقى ، وتتمثل فى الحدث والتقنيات ، والطرائق السردية التي تتكفل بصوغه .
أما فيما يتعلق بالوصف ، فيمكن اعتبار الوصف الفانتاستيكى بأنه «وصف فلكى ـ خرائطى» يعمد إلى التشريح ، والرسومات النفسية ، والتفاصيل الدقيقة والمعبرة .

المكونات الأخرى ، وإن كان السرد الفانتاستيكى يستخدم لإغناء أبعاد معرفية تتعلق بسرد حدث فوق طبيعى ، وإبراز العناصر العجائبية فيه من أجل خلق معرفة معينة ، من مخلفاتها الواضحة أنها تفرز الحيرة والتردد ، بالإضافة للجانب الدلالى الذى يساهم كثيرا فى إرساء رواية فانتاستيكية ذات أسس ومكونات . فإن الوصف الفانتاستيكى يجىء متعددا وحيا ، مرفودا بأسلوبية جديدة تكسر البلاغة الأحادية للمعجم ، فتعمل على إخصاب أبعاد النص الفنية والإيديولوجية .

إن السرد والوصف يسيران فى طريق واحد نحو تجريب يقوّض السرد الكلاسيكى ، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروى أحداثا ملتهبة تحرق القارىء بغرائبيتها ، وتترك به لوعة معينة ، من أجل وصف فانتاستيكى يجسد ، بأسلوبية شعرية ، أبخرة تلك الأحداث العجائبية حتى يتحسسها المتلقى ، فتنتابه حيرة ودهشة لابد منهما .

ثانيا : الكرونوتوب والخطاب الفانتاستيكى :

تقدم الرواية الفانتاستيكية مجالا لمكون آخر من مكونات خطابها ، يجمع الزمان والفضاء من حيث هما وحدة تحت تسمية الكرونوتوب Chronotope ، مما يؤشر على الفضاء ـ زمن وعلاقتهما [٦٢] ، وتفاعلهما داخل خطاب الرواية الفانتاستيكى انطلاقا من مميزاتهما وخصائصهما ، فتعمل على التقاط كل مشاهد الإدهاش لإثراء السرد وتدعيمه .

يجىء مصطلح «الكرونوتوب» الذى نحته باختين ، عن وعى علمى ، ودافع نقدى يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدى الذى كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء ـ المكان . فالتصورات الإبستيمولوجية الحديثة ، ذات البناء الرياضى والعلمى الصارم التى تختصرها النظرية النسبية ، حيث أفادت كل العلوم وأعطت دفعة جديدة للفكر الإنسانى تجاه الفيزياء الحديثة ، تدعو إلى أن الزمن والمكان هما شيئان متصلان بعكس تصورات نيوتن النظرية . كما أن دراسة الزمن ، على الخصوص ، ظلت تحتفظ بعمقها وأهميتها ؛ فهو عند كانط ليس بموجود فى ذاته وليس بشىء آخر غير شكل الحس الباطن[٦٣] ، بينما يميز برجسون بين الزمن الحيوى الذى هو الديمومة ، وهى شىء كيفى لا متجانس ، وبين الزمن الفيزيائى ـ الكمى ـ المتجانس . هذا الأخير اندس فيه الفضاء فصار هجينا وهو ما عبر عنه باختين بـ« الكرونوتوب » المتمثل فى مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبى [٦٤] .

أما هايدجر المعنىّ بالزمن الوجودى ، فإنه يستخلص أن الزمن لا يكون ، ولكنه يتزمّن ابتداء من المستقبل بوصفه الاتجاه الأساسى للزمن[٦٥] ، وهذا التصور الفلسفي للزمن يؤدى إلى القول بأن الماضى ليس خلفا ، وليس المستقبل هو الأمام ، كما أن المستقبل أيضا هو ما ليس بعد ، بل إنه يتم بأن يكون الماضى والحاضر ، ففى الماضى يكمن المستقبل ، وهى رؤية تحققها الرواية بامتياز. كما أن كل محكى يحقق «كرونوتوب» خاصا به ، كما يقول باختين . ومن ثمة ، فإن التحديد الدقيق للكرونوتوب ينطلق من رؤية فلسفية صارمة ، ومدققة . ففى كل حدث هناك فضاء ـ زمن باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها ، تتنوع وتتفاعل مع الوحدة الفنية للمؤلف الأدبى فى علاقته بالواقع[٦٦] ، تستطيع أن تعطى نفسا معينا للأحداث ، كما أنها تشكل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية ، حيث الحبكات تنعقد وتنحل فى الكرونوتوب[٦٧] . فى الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطابا نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة ، بحيث يصير الزمن بعدا فى الفضاء ، يصعب تحديده ، مادام التعجيب يستند عليهما لتمرير الفانتاستيكى ، مما يفرز تساؤلات مشروعة تتطلب وضوح المنطلقات ؛ أولها تجليات الكرونوتوب فى الفانتاستيكى وطبيعته ، ثم مكوناته ووظيفته ، انطلاقا من المفهوم الباختينى الإجرائى ، والاحتكام للنصوص الفانتاستيكية

مما يتيح إمكان اكتشاف آخر ، يؤسس خطاب التعجيب إلى جانب باقى المكونات ، وإن كانت تصورات چينيت الفكرية حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة . من خلال هذه المنطلقات ، فإن جميع المحكيات الفانتاستيكية تتضمن «كرونوتوب» متباينا، مادام التنوع هو سمة من سمات الرواية الحديثة .

وإذا كان تحليل باختين قد توصل إلى أن هناك «كرونوتوب» اللقاء : «الطريق» ثم القصر والعتبة ، فإن كرونوتوب الرواية الفانتاستيكية لا يتضمن بالضرورة هذه الأنواع التى كانت وليدة نتاج أدبى معين فى زمن معين . لذا فإن رؤية الكرونوتوب يجب أن تتم من خلال التحليل المتبصر ، خصوصا أنها تتعامل مع الرواية العربية ذات الخصائص المغايرة ظروفا وإنتاجا للرواية الغربية.

يتمظهر الكرونوتوب فى الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبى ، فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء ، عصيا على التحديد بسهولة ، فهو يتلبس العجائبية بدوره : فى (أرواح هندسية) هناك زمنان هندسيان : زمن الحكى والقصة ، وهو زمن يبدو أنه طبيعى رغم فورته الداخلية ، يجرى فى فضاء السفينة، وعمارة أبى كير بشققها . هذا الزمن عادى يقع ـ على مستوى الظاهر ـ فى فضاء يبدو عاديا ، لكن الحقيقة أن هذا الزمن الذى يوهم بالمألوفية هو الذى ستنفجر منه نبوة الزمن الآخر ، فيؤثر فى الفضاء ثم «يصير مخيفا بدينامية الفانتاستيك ، ولا توقعاته الممسوخة التى تأتى لتخلط التنظيم الإقليدى Euclydi-en«للأشياء تحت غطاء نظرية النسبية»(٦٨) . وهذا الزمن الآخر الذى تولده الرواية يحقق إمكانية وجود الفضاء ، وكلاهما ممتسخ يتحول :

«.. لكننا التفتنا إلى أعماقنا من جديد باحثين فى أمر الأربعة أيام التى تلت سقوط عمارة «أبى كير» ولماذا ظهرنا نحن وأ. دهر معا على ظهر السفينة . إنها أربعة أيام ، وفيها ما فيها من حيوات ، ونهب ، ونسيان وعصف وخصام وقطيعة وجبر وكسر وإغواء وإبرام وتقويض ، أربعة أيام سرقتنا بأنامل ماكرة رخية كرخاء هذا الضجر الشهوانى الذى شطر المعلوم بين يابستين : ميناء المدينة هناك ، ورصيف الأرض الأخرى هنا»(٦٩) .

فكرونوتوب (أرواح هندسية) يتمحور حول «الأيام الأربعة» الضائعة ، والعمارة ثم الشارع والأدراج والدهليز والسفينة ، والنوافذ والبهو والمصعد .. إنها أشياء تضفر الزمن بالفضاء لإفراز التعجيب . فالزمن الفانتاستيكى هو «بنية دينامية»(٧٠) تخضع للتمدد والانكماش كما تستطيع أن تتنوع فى «الفضاء الذى يتمدد ويتقلص ، يطول ويقصر»(٧١) .

لقد استطاع الكرونوتوب ، فى المحكى الفانتاستيكى، أن يحقق تباينا مهما بينه وبين الزمن العادى والمطلق. وإنجازه لفضاء بأبعاد أربعة ، مادام زمن أزمة يحايث «الكرونوتوب الفانتاستيكى» الذى يمكن تسميته «كرونوتوب الكابوس» ، المتضمن لقيم انفعالية تستولد الدهشة والتردد فى نفس المتلقى ، إذ الأحداث العجائبية تنبنى على انهراق الزمن فى فجوات الرهبة ، فـ «م آزاد» يقضى ست سنوات فى انتظار الرجل الكبير ـ وهى سنوات حلم «دينو» ـ ، والطفل الميت ينهض من موته ليقتنى الجرائد ، كما أن الخطيب السياسى يظل جالسا على كرسيه لسبع سنوات ، ميتا ، والجد القادم من أربعين سنة يتوعد حفيده أ. دهر .. كلها بوارق كرونوتوب الكابوس الذى هو عمودى يرصد الاختفاء ، الموت والتعجيب .

ولن نجادل فى أن كرونوتوب الكابوس ذاته يوجد فى روايات واقعية أو رومانسية ، لكن التأكيد على إبرازه فى المحكى الفانتاستيكى هو تأكيد على تحديد تفاعل المفارقة والتناقض وسط ما هو فوق طبيعى .

١ ـ الزمن الكابوسى : هندسة الأبعاد المرئية :

يحتوى الزمن على بنيته الدينامية والحيوية ، فيتعدد ويشكل قطبا رئيسيا فى الكرونوتوب الفانتاستيكى ، نظرا لأن الروائى فى هذا الخطاب لا يتناول الزمن مثلما تتناوله الأعمال الروائية الأخرى ، ولكنه يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية ، فيصبح بعدا فاعلا يخضع للمسخ والتحول ، حتى يصبح مقتسما للبطولة ، لأنه يشكل فسيفساء شديدة التنوع ، فهو فى المحكى الفانتاستيكى عصب الحدث والشرايين التى تتدفق فيها دماء الشخوص العجيبة .

ويتجلى هذا فى كيفية رسم هندسة الزمن الكابوسى فى (دوائر عدم الإمكان) ، حيث الزمن زمن أزمة وموت وجنون ، وانهيار للأشياء ، يتدفق من لسان عواد الذى يجسد نواساً زمنيا لا يسير فى اتجاه واحد معلوم : «يا أيوب يا من بليت بالظلم والمكتوب : كأس الهنا كلما أردته جاءنى بالمقلوب»(٧٢) . فالزمن هنا ينقاد مع الفانتاستيكية ، يبتدىء بعد موت هنومة، من خلال استرجاع عام للزمن ، وبحث دؤوب وسط أزمنة كابوسية ، تحترق ، وتتصاعد أبخرتها الرمادية من ذاكرة «عواد» ، فتتحول أزمنة الرواية إلى زمنين كابوسيين : زمن النهار ، وهو أقل حدة من زمن الليل العنيف المهيمن ، وفيه يظهر القمر ، ويبدأ الصدام :

«فى الحال شمت هنومة الليل ، وسمعت الضفادع ، وكلب الأعمى والخيار . ليلة واحدة تكبر الخيارة ، وتنمو وهنومة أين هى؟! انقشع الدخان فهربت كل الأشباح بهنومة»(٧٣) .

الزمن فى (دوائر عدم الإمكان) زمن الموت الدائرى، والصدام مع كائنات غير طبيعية ومع معتقدات، أو مع الماضى ولحظة الآن التى هى الدرج الملتهب الذى يرتمى على عتباته الماضى مرتطما بالآن ، مردداً أصداءه فى الآتى ، بالإضافة إلى رؤية «عواد» الذى كان حكيه يجسد الزمن ويجعله زمنا غير عادى ، لأنه نفسه مرتبط بداخل البطل وخارجه ، يخوض صدامات عنيفة ، لذا جاء هذا الزمن منبثقا من جروح «عواد» مناقضا للزمن الخارجى الخطى الهادىء. ففى حديثه عن «عبد السميع» ، يصف كيف أنه «فى عشرة أيام زادت عمره عشرة أعوام وتقوس ظهره، وظهر الشيب فى سواد شعره» . الزمن ليس واحدا، وليس متجانسا ، وهذا ما تحاول الرواية الفانتاستيكية إبرازه دائما، انطلاقا من تمظهرات عدة متباينة ترسم هندسة زمنية متداخلة توهم بالخطية دون التزام حقيقى بها .

إن الأشياء والكيانات تتزمّن حتى تصير ذات قيمة ومشروعية ، تفرز رؤية تنعكس على مرآة الكرونوتوب . ففى (أبواب المدينة) يتقصد الراوى إبراز الماضى ، ثم يبدأ فى القفز ليبرز الصفة التعجيبية للزمن :

«المرأة التى كانت تكلم الغريب وقالت إنها هناك منذ ألف عام . ماتت آلاف العذارى ، لكنها لا تموت»(٧٤) .

« امرأة عذراء ، ولها ثلاث بنات حبلت وأنجبتهم فى ثلاثة أيام » .

« الطيور تكبر بشكل غريب » .

«هذا حدث منذ ألف عام ، وسيحدث بعد ألف سنة» .

الزمن هنا مفتوح بأبواب متعددة ، بتعدد (أبواب المدينة) العجائبية ، وهو زمن دائرى يقاس بالمسافة الروحية ، فليست هناك ضوابط وحدود تحد زمن الغريب، أو سكان المدينة الغريبة، حتى صار الزمن مشاعا، نهبا بين الأزمنة تتقاسمه كما تشاء، (مثلما تقوسمت أزمنة بيروت ـ إلى منعطفات ـ بالشكل العبثى الفادح) . فانفلات الزمن فى المدينة الغريبة من المقاييس المألوفة إلى مقاييس ضد المألوف ، رؤية تضع الزمن فى المحكى وتمدده إلى حدود انفجاره، كما تقلصه إلى حدود الحيرة ، ، وتلك مفارقة تتلبس الزمن كله ، حتى تطبعه

في نهاية الاستنتاج بالكابوسية ، والمتمثلة في الأزمة والتوتر - فهناك الماضي، وهناك الأزمنة الطالعة من هذا الماضي ، بأبعادها المتناسلة.

ويمكن أيضا تعزيز هذه الرؤية للزمن الفانتاستيكي باستجلاء تمظهراتها في (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) ، حيث الزمن الكابوسي ينطلق محايثا لزمن «إسكافي المودة» الذي يصوره الراوي مخمورا على الدوام ، يوقف أزمنة يتحول فيها إلى خروف ، أو حالة أخرى من التفكير الهذياني ضد زمن الدركي ، مثلما يؤسس «الحاج كيان» في (عرس بغل) زمنه الطقوسي في كل السبوت والآحاد ، بعدما انكسر الزمن الأول الذي كان يريد أن يكون فيه مصلحا : «حشا الغليون ، وأضرم فيه النار ، ثم تناول كمية من الحشيش مزجها بالعسل» (٧٥) ، كما يمزجها بزمن مفقود يؤسسه داخل المقبرة ، حتى يتيح له انطلاق مراحل الرحلة الوهمية في غرابة العالم ، وسط الأموات والحوارات الوهمية ، مثل رحلة « مم آزاد » الوهمية إلى قبرص. إنها أزمنة الحلم التي توازيها أزمنة الحمق والفساد والموت ، بالإضافة إلى الحلم والهذيان ؛ وهما يقودان إلى مجاهيل أخرى . ففي (طرف ..) هناك ثلاثة أزمنة : المستوى الأول زمن ما قبل الحلم ، الحفيد فيه صاح بالعودة إلى الماضي ، وهي عودة تنطلق من زمن الآن الذي يسطح المستوى الثاني والثالث من أزمنة الرواية .

المستوى الثاني - زمن عتبة الحلم (زمن الآن) ، حيث تهيمن «الآن» بشكل لافت ، في لحظات الموت : «الآن يأتي الرسل» - «الآن يخلع اللحاد مداسه» - «الآن سمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين» .

وكأن الراوي بلجوئه إلى هذا التكرار يبغي جعل زمني الحكي والقصة متوازيين ، وهو ما ينكشف سرابا في المستوى الثالث الذي يمثل زمن الموت ، ويهيمن فيه ظرف الزمان «الآن » الذي لا يشبه (« الآن ») في المستوى الثاني ، فالأول دنيوي والثاني أخروي ينطلق من ذاكرة الميت ويقيمان التعارض في الدلالة ، وغيرها ..

«الآن يعرف أن خاله كان يحبه» - «الآن يعرف أن الخال كان يقضي الليل فريسة للحزن» - «الآن يراها راقدة على الدكة جنب السرير» - «يراها الآن طويلة» - «يراها الآن ليلة دخوله بها» - «الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شيء علما» - «الآن تلاشت من بدنه كل صورة من صور الحياة»- «الآن تسقط الحدود وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية» - «الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان».

يؤسس ظرف الزمان « الآن » معرفة بالزمن/ الماضي - الأخروي والدنيوي ؛ وهو مؤطر بزمن الموت ، والرؤية الحيوية التي تعكس رؤية الفانتاستيك في الرواية العربية ، المكونة من الموت والكوابيس ، وانهيار الفواصل الزمنية . هذا اللاتحديد لا تلتزم به (وقائع حارة الزعفراني) وذلك بزرعها تواريخ وتحديدات زمنية فاصلة وملفتة للنظر في كل صفحات الرواية . فمنذ أول كلمة يتحدد الزمن ويتعين : « مساء السبت » - وأعوام ١٩٤٩ - ١٩٧١/٩/٤ - أواخر ديسمبر ١٩٥٧ - عام ١٩٥٤ ، ميزانية ١٩٥٥ - أول راديو ١٩٥١ - ١٩٤٤ - ١٩٤٢ ... إلخ » . ويأتي إدراج هذه التواريخ للإيهام بواقعية الحدث الفانتاستيكي على أنه شيء وقع في حارة من حارات مصر الكثيرة ، تحكي عن أزمنة أزمات وكوابيس ، إنها تأريخات تؤدي وظيفة مزدوجة لصيقة بالشخوص . والراوي ينطلق في سرده بشكل خطي منذ ظهور أزمة العنة والطلسم ، ثم استمرار الأيام ثقيلة . لكن الزمن الفانتاستيكي هو الذي كان يحرك الأزمنة الأخرى ، ويمدها بحيوية تتمثل في المفارقات الزمنية ، من جهة و زمن الطلسم الممتد فوق قرن ونصف من الزمن، في فناء دائم الظلمة ، من جهة أخرى .

إلى جانب هذا التحديد الزمنى للسنوات ، هناك هيمنة ملفتة للتحديدات الزمنية العامة ، واليومية مثل:

« بعد ثلاثة شهور ـ فى الساعة الثانية عشرة وخمس دقائق عاد أحد الغائبين ـ حوالى الخامسة توجه التكرلى إلى عاطف ـ صباح السبت قال لامرأته ـ حتى الظهيرة علم الزعفرانيون تفاصيل حياة التكرلى ـ فى العصر أصغى الزعفرانى إلى عويس ـ خلال العصر تحدث عويس ، نقلا عن الشيخ ، عن إكرام . . . » .

وهذه النماذج من الأزمنة تأتى فى الغالب مع بداية كل عنوان فرعى يتحدث عن حدث معين ، بتحديد الكرونوتوب ، وهى طريقة توضح خطية الزمن الفانتاستيكى فى (وقائع حارة الزعفرانى) لإيهام متلقى أحداث الرواية المتعلقة بالطلسم وتفاعلاته بين الأفقية والعمودية ، وإفرازاته المحملة برؤية فلسفية للحياة والأشياء، فالزمن فى الخطاب الروائى الفانتاستيكى له سماته ومكوناته ، منها أن كل خطاب يحتوى زمنين : الأول هو زمن مألوف وعادى يشير إلى تعاقب الليل والنهار ، ومؤشراتهما التى تشير إلى الزمن الطبيعى الذى يتم ضبطه على الساعة واليوم والشهر والسنة ، ويجمع بين زمن الحكى والقصة . أما الزمن الثانى فهو البعد الرابع الذى يتراقص بعنف يحايث عنف المحكى بأحداثه العجائبية ويسير فى اتجاهات غير متجانسة ، ممتداً أو متقلصاً ، محدثا فجوات مفخخة تتصيد الغرابة ، بأبعادها ومستوياتها الواضحة والمضمرة ، ومنتجا لطقوس فانتاستيكية تفجر الزمن الفيزيائى المرئى ، وتسير فى خطوط زمنية فضائية نسبية ومتغيرة مثل الأزمنة التى تنوء بها ذاكرة « عواد » أو الأتربة الزعفرانية فى حارة الشيخ عطية ، أو الزمن اللامرئى فى (أرواح هندسية) حيث يتأسس التعجيب ـ أو ذاكرة « دينو » فى وصفها لحلم هذيانى محموم ، وكل هذا يؤسس للكابوس الزمنى المأزوم ذى البداية والنهاية ، ثم الاسترجاعات والاستباقات من طرف رواة « غير محسوبين فى عداد هؤلاء الذين تثرثر مصائرهم » أو هم « من روح لا يخالطها دهش أو ذعر أو فرح أو ما يتصف به الكائن المرئى ذو اللحم والدم والضجر » (٧٦) .

لكن المفارقة أنهم يبحثون عن الزمن الضائع ـ فى (أرواح هندسية) ـ أربعة أيام من حياة « أ . دهر » ، كأن الرواية هى بحث عن الزمن المختبىء فى المرآة ، والمسكون بأزمنة أخرى ، بدورها تبحث عن الأيام الأربعة، فالماضى المفصول بأربعين عاما هو ماضى الجد الذى يتوعد حفيده ، يبحث بدوره عن الأيام الأربعة الضائعة التى مرت كبعد فضائى مكسور ، إنه زمن هندسى بأبعاد لا مرئية يهيمن على زمن الحكى والقصة ، خارج « المرآة » ، حيث تنحل المشاهد وتتداخل ، أما أ. دهر :

« فيعيد ترتيب روحه ، طالما لا يتذكره أحد ، وطالما ستنهار العمارة دون أن يذكره أحد، إنه ترتيب صغير لما تبقى من أيام ، وهى تحديدا أربعة أيام ، قبل انهيار العمارة » (٧٧) .

(. . .) نعم انهارت عمارة أبى كير ، فخرج « أ. دهر » من المرآة التى انكسرت ممسكا بقيد مخصص للبغال عادة ، وهو يتوعد : « خدعتنى » . الكرونوتوب كابوسى ، يكنز الزمن لترتيب الروح من انهيار الفضاء وفساده ، هروب الزمن من فضاء العمارة التى ستنهار إلى فضاء المرآة التى ستنكسر ، ووسط هذه الارتباكات تنبجس أزمنة أشد ارتباكا ، مشدودة بين الماضى والمستقبل فى إيقاع منسجم بالتعجيب ، مثل زمن الخطيب الميت :

« نعم ، لثلاث سنين لم يتزحزح الخطيب ذو الشعر الذى ازداد خفة كمعانى خطابه أمام حضور بات يأتى مدفوعا بفضوله مرة ، وبهربه من ساعات القصف إلى مكان آمن مرة

أخرى دون أن تثنى بعضهم حتى الرائحة التى حاولت جثة « القائد » ـ بفعل إصرار داخلى ـ إخفاءها لكنها انبعثت (...) نعم كان ذلك فى الأسبوعين الأولين إذ أنزلوه ـ ميتا ـ من العمارة إلى صالة السينما (...) وانقضى الغد ، على النحو المرسوم لجثة ينبغى تأجيل خطبتها سبع سنين (...) نعم فى ثلاث سنين أخرى لم يحد الخطيب كثيرا عن ترديد كلمتى المستقبل والغروب مع إشارات بيديه أو برأسه ، إلى « القائد » دون ذكر لقبه قط حتى اللحظة التى صرخ فيها بالجالس : « تجشأ » . وكان ذلك فى أواخر السنة السابعة فى الحفل الذى لم يلق غير ضعيف الشعر بخطاب فيه ، وفى اللحظة تلك دفع الخطيب كرسى « القائد » . . . فسمعت طقطقة عظام ، وتدحرجت جمجمة وكف بسلاميات متماسكة مضمومة على قبعة عسكرية أما بقية الهيكل العظمى فظلت داخل تجاويف الثوب الذى لم يبل كثيرا ، إذ ذاك نهضت الحفنة المتناثرة من الناس عن مقاعدها فى الصالة ، مذهولة ، وهى القادمة بفضولها المرح » [٧٨] .

هكذا يتعدد الزمن وينطبع بسمات الفانتاستيكية فى كل الأعمال العجائبية ، بالكابوسية واللامألوفية ، ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات ، لا حقائق ثابتة ، يولد من الموت والجنون ، والعبث ، والانهيار ، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والنكوص ، والإحباط . إنها هوية الكائن ، وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية ، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكيات الأخرى، ويلتقى مع الأعمال التجريبية التى جعلت من الزمن بعدا حقيقيا بملامسة الجوانب الغافية فى لاشعور الكائن . والزمن فى الرواية التجريبية هو البطل ، وفى المحكى الفانتاستيكى الذى يقوم على عمد تجريبية هو افتصاح لهوية الكائن ، والشىء والحدث ، مثلما هو الفضاء الذى يقوم مع الزمن بتأسيس تمظهرات مغايرة لكرونوتوب كابوسى يقعد لمكونات الخطاب الروائى الفانتاستيكى .

٢ – الفضاء الفانتاستيكى : هندسة التعجيب :

لا يتحدد الفضاء الروائى فى الأمكنة وحدها (وهى مجرد جزء ، خصوصا فى المحكى الفانتاستيكى) ولكنه يتحدد انطلاقا من علاقته بالزمن ، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة ، مفتوحة، فالعالم الروائى « لا يتكون من الوجوه الهندسية البسيطة، ولكنه يستنتج من أشكال جد معقدة » [٧٩] ، ومتنوعة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف ، والمتعارف عليه ، بخلق تعددية فى جغرافيا الأشياء والكيانات . ذلك أن المكان كما يقول ج . برنس G.Prince

« يحتل دورا بارزا فى النص ، أو يشغل حيزا ثانويا فيه ، قد يكون حركيا ، فعالا أو ثابتا ، سكونيا ، وقد يكون متناسقا ، أو غير متناسق ، واضح الملامح أو غامضها ، مقدما بشكل عفوى غير مرتقب تتناثر جزئياته عبر فضاء النص » [٨٠] .

وهى أشكال متعددة يحتويها المحكى الفانتاستيكى غير ملتزم بالفضاء ذى الأبعاد الثلاثة ؛ أى أن تصويره للمكان هو رصد لشىء خاص من زاوية نظر خاصة ، وليس للمكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية ، ذلك أن الفضاء الروائى هو فضاء لغوى [٨١] ، بامتياز ، يولد من الكلمات المتخيلة بالإضافة للمشاهدات الفردية والتجارب اليومية للكاتب الذى هو مثل « رسام يختار ، أولا ، جزءا من الفضاء الذى يؤطره ثم يتموضع على بعد مساحة منه » [٨٢] لينظر إليه من منظور معين ، لأن فضاء الرواية ـ كما تقول جوليا كريستيفا ـ هو فضاء

المنظور (٨٣) الذى يرى الراوى من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقا من قناعاته الجمالية والفكرية معا .

ودراسة الفضاء فى المحكى الفانتاستيكى لا تتحدد من جهة معينة ، فهو يشمل الأمكنة والمساكن ، والمزارع والأشياء الطفولية التى تنقل عن طريق المخيلة ، كما أوضح ذلك جينيت فى تناوله لمارسيل بروست(٨٤) . وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعى طبيعى ، وآخر أسطورى متخيل ، فإن المحكى الفانتاستيكى يحاول أن يجمع هذين النوعين فى جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة والمرجع (٨٥) ، يجمع بين الواقعى والمتخيل ، انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة على المخيلة ، نتيجة طروحات آينشتين حول المكان المربع الأبعادContinuum ، وهو ما يمكن استنتاجه من المحكيات الفانتاستيكية التى تطعم الفضاء بالتعجيب . ففى (دوائر عدم الإمكان) يتأسس الفضاء انطلاقا من وعى « عواد » ، فضاء يجمع بين السطح وجغرافيته المرتبطة بالزمن . فذكر السطح يرتبط بالليل والقمر وبالسلم وأدراجه المؤدية إلى الفانتاستيكى ، فهو فضاء مفتوح عموديا . مثلما هى البئر والساقية : « غول مدسوس فى باطن الأرض مفتوح الفم إلى أعلى ، إلى السماء » (ص ١٢٥) .

فالفضاء فى (دوائر عدم الإمكان) أرضى ويتجه عموديا نحو السماء ، مفتوح مقابل فضاء مغلق ، وهو أيضا دينامیكى مقابل الفضاء الاستاتيكى (٨٦) ، وهما فى جدلية تقوم على تفاعل المغلق بالمفتوح ، والداخل بالخارج ، الثابت بالمتحرك ، مما يفضى إلى الثنائية المؤطرة لجميع هذه الثنائيات المتفرعة ، أى الفضاء المتخيل ، والفضاء المعيش (المدرك والمنظور) ، بالإضافة إلى « فضاء التمثيلات الذهنية ، والمكان النفسى » (٨٧) الذى ندركه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقى المكونات الروائية الأخرى :

١ـ مؤشرات مرجعية تحيلنا إلى أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة مثل حارة الزعفرانى ، الشمال السورى ، قبرص .

٢ـ مؤشرات تحيل إلى ما هو عائم انطلاقا من أدوات وظروف للمكان والزمان (هنا ـ هناك ـ قرب ـ بعد ، أعلى ، أسفل ، كبير ، صغير ، دائرى ، مستقيم ، متوقف ، متحرك ، أفقى ، عمودى ، مفتوح ، مغلق، مستمر ، لا مستمر . . إلخ) وهو ما تحفل به المحكيات الفانتاستيكية .

٣ـ مؤشرات تحيل المتلقى على فضاءات متخيلة ، أو غير محددة القسمات ، مثل (أبواب المدينة) التى تعكس بغموضها الدلالى غرابة مفرطة شأن البيت العتيق فى (طرف . . .) الذى يجسد الوحدة الطاعنة فى الرعب نحو المقبرة ، ثم القبر الذى تجرى فيه الأحداث، وهى فضاءات للموت تبدو كأنها نهائية . لكن الرؤية لهذا الفضاء تجعله مفتوحا لا نهائيا ؛ من المقبرة تنفتح ذاكرة الحفيد ، وفى القبر يرى الميت كل الماضى ، وكلها فضاءات كابوسية ، ودينامية تنطلق من نقطة ستاتيكية لأن الرحلة ، دائما ، تفتح الفضاء(٨٨) ، كما تفتح رحلة الحفيد الحلمية آفاقا جديدة ، ورحلة الميت التى تفتح قبره المظلم على دنياه التى فارقها ، بالإضافة إلى رحلة « مم آزاد » المزعومة من الشمال السورى إلى قبره بعدما كانت توازيها رحلات إلى التاريخ ـ تواريخ الثورات المغدورة ـ والرغبة فى الرحلة إلى كردستان ، ثم رحلات « الحاج كيان» العجائبية داخل المقبرة . . كلها فضاءات تعلو على الفضاء الطبيعى ، لتتماس وفضاء الحلم والرعب المفتوح على نفس الكائن . « إن الفضاء الروائى ليس فى العمق سوى مجموعة علاقات توجد بين الأمكنة»(٨٩) بتنوعها وصداميتها، مثلما فى (أرواح هندسية) ، فالعمارة والمرآة ينهاران بزمنهما ، كى ترحل السفينة : أمكنة متغيرة ، تفرز طقوسا متباينة تصب فى شريان كرونوتوب واحد :

الكرونوتوب / الرواية	الزمن	الفضاء
الريـــــش	زمن الحلم / زمن الواقع والغربة / والضجر	الشمال السورى ـ قبرص
أرواح هندسية	أربعة أيام ضائعة	عمارة أبى كير ـ السفينة
دوائر عدم الإمكان	زمن الموت والهذيان	السطح ـ البئر
أبواب المدينة	زمن غريب وعائم	المدينة الغريبة
طرف من خبر الآخرة	الزمن الأخروى / القبر	البيت القديم ـ المقبرة ـ القبر
وقائع حارة الزعفرانى	زمن الطلسم	حارة الزعفرانى
أوراق شاب عاش منذ ألف عام	ألف عام خلت	مصر القديمة
عرس بغل	الزمن الاستيهامى	المقبرة ـ بيت العناية
الحقائق القديمة	زمن المخمور	مقهى عش البلبل ـ درب المودة ـ الخمارة

من خلال هذا الشكل يبدو كيف أن الكرونوتوب فى المحكى الفانتاستيكى هو مشهد كابوسى يسجل العلاقة بين التعبير الفنى والإدراك الحسى ، يحاكم المصائر على مسرحها المضعف عن طريق وصف دقيق للتفاصيل ، يهدم الهندسة المألوفة ، ليبتنى على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة ، مرعبة أحيانا . وقد شهدت الرواية العربية ، عموما ، تحولا بلاغيا فى حساسية الكرونوتوب ، وخصوصا فى النص الفانتاستيكى الذى يجمع التجريب الروائى بالإضافة إلى التشكيل المعتمد على تغيير المألوف إلى لا مألوف ، الأمر الذى أفرز ما أسميناه بالكرونوتوب الكابوسى ، الناتج عن عدة تقاطعات فلسفية واجتماعية ونفسية .

على سبيل الاستنتاج :

ليس أمام الرواية ، اليوم أو غدا ، إلا البحث باستمرار عن مغامرات جديدة تسمها باللااكتمال المفتوح ، والتعدد الخصب الذى يضم جسارة المعرفة جنب غواية المتعة .

وإذا كانت المعانى مطروحة فى الطريق ـ كما قال بذلك القدماء بخصوص الكتابة الشعرية ـ فإن ذلك حقيق بالنظر فى الرواية . لأن التيمات التى يمكن للمحكى أن يطرقها لا توجد فى الطريق ، فحسب ، ولكنها تنفجر وتتوالد على شكل فضائح تهم العقل والوجدان فى علاقتهما بطبيعة المجتمع فى محيطه الخاص والعام .

وهذا الجانب حاسم فى رصد انشغالات الروائى وقياس حساسيته وتجريبيته ، بالإضافة إلى الطرائق والصيغ التى تستوعب هذه الانشغالات ، مما دفع الرواية العربية ، فى العقدين الأخيرين، إلى التنويع فى التشكيل والتجريب من خلال صيغ تخييلية جديدة فى القول والتعبير .

وقد أفادت الرواية ـ فى هذا الجانب ـ من التطور الذى عرفه المحكى الأوروبى والأمريكى ـ لا تينى ، كما أفادت من تنوع خطاب المحكيات النثرية العربية القديمة .

وكانت تقنية الفانتاستيك من الشكل التعبيرى الآخر الذى سيعرف اهتماما مشفوعا باجتهادات تختلف من ثقافة لأخرى ومن تصور فكرى ونقدى لآخر .

كما أن الفانتاستيك اليوم ، فى الرواية العربية ، يستدعى آليات نقدية جديدة ، ويدعو النقد إلى مراجعة أدواته بقصد التصدى لهذه السيولة التخيلية التى تقف وسط أشكال تنتمى لـ « الفضيلة » نفسها ، أو قريبة من هذا الانتماء ، وإن لم تعرف تطورها مثلما عرفه الفانتاستيك .

إن واحدة من أهم خصائص الفانتاستيك تتمثل فى تأكيد المفارقة وبعث الحيرة والشك فى نفس المتلقى عن طريق إبراز « فوق الطبيعى » ، وتقليص دور ما هو طبيعى حينا أو استغلاله للإيهام فى حين آخر . كما يتم اللجوء إلى خرق ومسخ هذا « الطبيعى » أو تدميره فى مرة ثالثة مثلما أوضحت ذلك الأطروحات ـ التى عرضنا لها ـ وخصوصا تطورات أرين بسيير وجان بلمين نويل ، المتقدمة فى هذا المجال ، والتى حاولت الإفادة مما جاء به تودوروف فى تحديداته الدقيقة ، وسيجموند فرويد بخصوص مفهوم « الغرابة المقلقة » وما يستتبعها من استيهامات واضطرابات نفسية .

إن الفانتاستيك ، باعتباره مجالا للتشكيل الروائى ، يعتبر قريبا جدا من أشكال أخرى يتقاطع معها ويفيد منها فى آن ، مثل الخيال العلمى ونتائج علم النفس ، وما وراء علم النفس وكذلك بعض العلوم الأخرى ، وغير ذلك من الصيغ التخييلية التى تقود فى النهاية إلى « تيمات » أكثر حبكة وتجديداً ، تتميز عن الحكايات المعتمدة على مواضيع مستعادة ، وأيضا تقود إلى تطوير محكى الخيال العلمى الذى يحكى عن المستقبل بمخيلة استقبالية .

لهذا ، فإن إرهاف الرواية الفانتاستيكية يكمن فى تجريبيتها ومكوناتها السردية ، وما تخلقه من تعجيب يعبر عنه كرونوتوب الكابوس ومسخ الفضاء والزمن (وأيضا الشخوص) ، والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحرر من كل التباس مثلما تحرر المعنى من قيود الطبيعى والمألوف .

الفانتاستيك ، فى الرواية العربية ، بهذا المعنى يمثل تأكيداً مضاعفاً على غنى التخييل العربى ، وإمكاناته الواسعة ، وما يعد به من مغامرات دلالية وشكلية .

الهوامش :

(١) انظر : Meike Bal = **Narratologie (Essais Sur La Signification Narrative Dans Quatre Romans Modernes)** ed., Hespubishers Utrecht. 1984, p. 4.

(٢) انظر : Charles Scheel : **Les Romans De Jean Louis. . Et Le Réalisme Merveilleux Redefini,** in Revue Presence Africaaine, 3 ème Trim., I 988 , No 147 p.43.

(٣) انظر : يحيى الطاهر عبد الله **الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة** (رواية) ضمن الكتابات الكاملة ، دار المستقبل العربى ـ القاهرة ط١ ـ ١٩٨٣ .

(٤) انظر : المرجع السابق ، ص ٤٥٤ .

(٥) انظر : Gilles Merregaedo : **Le Statut Du Narrateur Dans Le Recit Le Vecroftien,** In Poetiques (S), Actes De Congres De elyon 1981, ed Presses Universltaires De lyon, 1983.

(٦) انظر : Gerard Genette : **Frontiere Du Recit** , France, ed Seuil (Coll Point). 1981, p. 59.

(٧) انظر : Roger Caillois : **Au Coeur De Fantastique,** France, ed, Gallimart 1976, No 21.

(٨) انظر : Gilles Merregaldo, Idem . p. 75.

(٩) انظر : Jacques Finne, **La Littérature Fantastique:** Essai Sur L'organisation Surnaturelle -bruxellles, Universite De Bruxelles 1980, p. 147.

(١٠) انظر : جمال الغيطانى : **وقائع حارة الزعفرانى** ، مصر ، مكتبة مدبولى ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ص ١٥٦ ـ ١٥٧ .

(١١) انظر : سليم بركات : **أرواح هندسية** ، بيروت ، دار الكلمة للنشر ط ٢ ، ١٩٨٧ ، ص ص ١٢٨ ـ ١٥٣ .

(١٢) انظر : سليم بركات : **البراهين التى نسيها « م أزاد فى نزهته المضحكة إلى هناك أو الريش** ، منشورات مؤسسة بيسان ط ١ ، نيقوسيا، ١٩٩٠ .

(١٣) انظر : عبد الحكيم قاسم : **طرف من خبر الآخرة** ، ص ص ٢١٤ ــ ٢٣٤ .

(١٤) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١١٥ .

(١٥) جاء عرض هذه التقنيات المساعدة للسرد ، بتفصيل عند جماعة M خصوصا فى الفصل الخاص بالسرد (مرجع متكرر) .

(١٦) انظر : Groupe M, **Réthorique Generalle**, ed Seuil 1982.

(١٧) انظر : Groupe M, Idem p. I85.

(١٨) انظر : B. Combattes-J. Fresson - R.Tomassone; **de la Phrase au Texte**, ed, Delgrave 1979, p. 5.

(١٩) انظر : Idem p. 8.

(٢٠) انظر : هادى دانيال : **عن تجربة الذاتية والانتماء للمزدوج**، باريس ، مجلة اليوم السابع .

(٢١) انظر : عدد ٢١٤، ص ٥ ، ١٣ يونيو ١٩٨٨، ص ٣٦ .

(٢٢) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٠ .

(٢٣) انظر : Jacques Finné, Idem P. 127.

(٢٤) انظر : Idem, p . 127.

(٢٥) انظر : Ibidem, p . 127.

(٢٦) انظر : Le Statut Idem, p . 75.

(٢٧) انظر : Chares Scheel, Idem p . 53 (Inprésence Africaine)

(٢٨) انظر : Jacques Pinne, Idem P . 27.

(٢٩) انظر : Le Statut p . 76.77.

(٣٠) انظر : Idem p . 84.

(٣١) انظر : **أوراق شاب عاش منذ ألف عام** ، ص ٧.

(٣٢) انظر : Roland Bourneuf et realoullet:: **L'unerers du Roman** ed, P.U.F. (Lih. Modernes) . 21 ed 1985 p . 85.

(٣٢) انظر : **طرف من خبر الآخرة** ، ص ١٩٨.

(٣٤) ان هذه الوظائف السردية هي وظائف توجد في جميع النصوص بدرجات ممتفاوتة، لكنها فى المحكى الفانتاستيكى تتخذ وضعية أخري ــ انطلاقا من تحديدنا للفانتاستيك فى المقال الأول ــ هذه الوضعية التى تبدو بدورها مشابهة للعديد من الأعمال الروائية .

(٣٥) انظر : طرف من خبر الآخرة . (مرجع سابق) .

(٣٦) انظر : **عرس بغل** ، ص ١١ .

(٣٧) انظر : Philippe Hamon ; **Qu ' Est Ce Qu ' Une Description?**
Poetiqûe No 12 Mai 1972, France, p . 484.

(٣٨) انظر : Philippe Hamon; **Introduction A L'analyse Du Descriptif**, ed, Hachette1981, p . 8.

(٣٩) انظر : Ph. Hamon; **Qu ' Est Ce Qu ' Une Description**, Idem p .465 .

(٤٠) انظر : Phillipe Hamon, 1972, p. 466 .

(٤١) انظر : **دوائر عدم الامكان** ، ص ١٣٨ .

(٤٢) انظر : Ph. Hamon, 1981, p. 19 -20.

(٤٣) انظر : **طرف من خبر الآخرة** ، ص ١٩٨.

(٤٤) انظر : Phillippe Hamon, 1981, p . I19.

(٤٥) انظر : Philippe Hamon 1972 , p . 469. (Note II).

(٤٦) انظر : Ibidem.

(٤٧) انظر : أرواح هندسية ص ٢٥.

(٤٨) انظر : **وقائع حارة الزعفرانى** ، ص ص ٥١ ــ ٥٢.

(٤٩) انظر : **طرف من خبر الآخرة** ، ص ١٩٩.

(٥٠) انظر : Ph. Hamon, 1972. p . 484.

(٥١) انظر : dem p . 447.

(٥٢) انظر : Idem p . 477.

(٥٣) انظر : dem p . 479.

(٥٤) انظر : **حكاية على لسان كلب** ، ص ٣٢٦

(٥٥) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ٥٠.

(٥٦) انظر : المرجع نفسه ،ص ١٦٦.

(٥٧) انظر : المرجع نفسه ،ص ١٦٧.

(٥٨) انظر : Jean Ricardov ; **Problèmes du nouveau roman**, ed, Seuil/ (Coli tel quel)1967, p. 105.

(٥٩) انظر : Roland Barthes; S/Z, ed Seuil 1970 , p . 6I .

(٦٠) انظر : PH . HAMON 1972 , p . 484 (Note 44).

(٦١) انظر : **الريش** ، ص ٥٧ .

(٦٢) انظر : Bernard Valette; **Esthetique Du Roman Moderne**, France, ed, Nathan 1985, p. 237.

(٦٣) انظر : عبد الرحمن بدوى : **موسوعة الفلسفة** ، ج ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٧، ١٩٨٤.

(٦٤) انظر : T.Todorov ; **Le Principe Dialoguique** , ed Seuil 198I, p . I28 .

(٦٥) فى الفصلين السادس والسابع ، يدرس جاك فاريلي الزمن عند هوسرل وهايدجر وعند بول فاليرى وسارتر دراسة فلسفية مستفيضة ، انظر : Jacques Garelli, **Le Temps Designes**, France, ed Klincksieck 1983.

(٦٦) انظر : B. Valette, Idem, p . 384.

(٦٧) انظر : Idem, p . 391.

(٦٨) انظر : Maurice Levy ; **Love Craft Ou Du Fantastique**, ed, V.G.E., Coll 10/I8 - I972 p . 73.

(٦٩) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ٢٥.

(٧٠) انظر : Jacepues Coorelli. p . 202

(٧١) انظر : M.Levy. p . 67.

(٧٢) انظر : **دوائر عدم الإمكان** ، ص ١٧٣.

(٧٣) انظر : **دوائر . .** ، ص ١٦٤.

(٧٤) انظر : **أبواب المدينة** : الصفحات : ٢٨ ــ ٥٠ ــ ٧٨ ــ ١٠١.

(٧٥) انظر : **عرس بغل** ،ص ١١.

(٧٦) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٠.

(٧٧) انظر : **أرواح هندسية** ، ص ١٧٦.

(٧٨) انظر : **أرواح هندسية** ، الصفحات : ١١٦ ــ ١١٧ ــ ١١٨ .

(٧٩) انظر : Murice Levy, p . 73.

(٨٠) انظر : Gerard Prince ; **Narratology From In Fonction Of Narrative** , ed, Mouton 1982, p . 73 -74 .

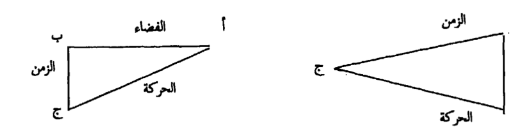
(٨١) انظر : Jean Weisgerber ; **L'espace Romanesque**, ed, L' Age D' Homme I978, p . 10

(٨٢) انظر : Roland Bourneuf, Idem No 109.

(٨٣) انظر : Julia Kristeva ; **Le Texte Du Roman**; approche Sémiologique d'une structure duscursive transformationnelle, lahaye, ed, Maouton , 1970, p . 786 .

(٨٤) انظر : Cerard Genette ; **Figures II** , ed , Seuil (coll Point) I969. p . 43-48.

(٨٥) يمكن الاعتماد على طريقة القياس بالأضلع لتمحيص مدى أهمية هذا العنصر أو خفوت ذلك ، فالكرونوتوب مؤسس من ضلعى الزمن ــ فضاء يضاف إليه ضلع ثالث رابط هو ضلع الحركة الذى لا يجرى عليه القياس ، ولكنه تابع لضلعى الكرونوتوب ، فإذا كان ضلع الفضاء أكبر من ضلع الزمن ، كانت الحركة تابعة له ، أى أن إشعاعه أكبر من إشعاع الزمن ، أو العكس ، كما يوضح ذلك الرسم التالى :



وفى السياق نفسه ، فإن الاحتكام إلى الأضلع والقياس يجرى على ما يتفرع عنهما ، ذلك بأن يكون ضلع الفضاء الطبيعى أكبر من ضلع الفضاء المتخيل ، فإن الرواية لا تفتأ أن تكون واقعية أو سيرة ــ يوميات ، والعكس يجرى بالنسبة للفانتاستيك الذى يكون فيه ضلع المتخيل أكبر من ضلع الفضاء الطبيعى . والأمر نفسه بالنسبة للزمن بشقيه ؛ العادى الذى يحتسب بالأيام والشهور والسنوات ، أو الزمن الفانتاستيكى الذى يعتمد التمدد والتقلص.

(٨٦) انظر : Mickael Isscharoft ; **L'espace et la nouvelle,** France , ed, Corti I976, p .99
(٨٧) انظر : Jean Weisgerber , Idem p .12
(٨٨) انظر : Roland Boureuf, p . I25
(٨٩) انظر : Jean Weisgerber, p. I4.

●

التجريب

فى نماذج من الأدب الروائى التونســـى

مصطفى الكيلانى
(سوريا)

يفترض هذا المبحث ، من البَدْء ، ربْطَ الصّلة بين النصّ الروائى والمجتمع الذى أنشأه فَلَئِنْ عُدَّ الملفوظ الشعرى مجالا للمكـان المُعَمَّم ، وذلـك لنـزوع لغـة الشعـر إلى التجـريـد الاستعارىّ وكثافة الترميز فى أغلب الأحيان دون انقطاع عن الحسىّ والحَدَثىّ ، فإنّ الرواية حيّز لغوىّ يكتظ بـالتفاصيـل ودوالّ الأشياء والحركات فى إحالاتها شبه المباشرة عـلى وَهَج الحياة الاجتماعيـة والنفسية . إن الـروايـة ـ بـاختصار ـ ذات لغويّة مخصوصة تُؤسِس مُجْتَمَعاً وتُحيل عبْر وسائط مختلفة على مجتمع مُعَرَّف تاريخاً ومكاناً . . .

هل يستقيم دال « الرواية العربية » أو « الرواية المغاربيّة » على أساس افتـراض مجتمع قـومىّ موجـود بالفعـل أو مجتمع « إقليمىّ » أو « شبه إقليمىّ » ؟ فتبدو أسئلة الرواية فى الأدب العربىّ أشدّ إرْبَاكاً ، من أسئلة أجناس أدبيّة أخرى ، لِمَا سَادَ من مواقف إيديولوجية وثوقيّة أثبت تاريخ النقد الأدبىّ العربىّ عجـزَها عن فهم الـظواهـر الأدبيّـة فى سيـاقـاتهـا التّـاريخيّـة والاجتماعية الخاصّة ، وانحبـاسَها فى أنمـاط لغويّـة إقطاعيّـة قاطعة مَعْـرفيًا فى جُـلّ المواطن ، تتكـرر بِحُكْم الانشداد إلى مَفاهيم إطلاقيّة وانصرافهـا إلى مواضيـع يغيب فيها السؤال وتتحدّد نتائجها منذ البدايات[١] .

وتتراكم قضايا المنهج فى حيز التعْميم الاصطلاحى وارتباك المفاهيم . فكيف ندرس الرواية المغاربيّة أو العربيّة فى غياب عَمَلٍ توثيقىّ يضبط أبسط المعلومات المُدَقّقـة الخاصّـة بِسَرْد العناوين ؟ ما حدود المدوّنـة الروائيّـة العربيّـة أو المغَاربيّـة ؟ ما اتّجاهاتها ؟ كيف نتجاوز مقولة المركـز والمحيط الإبداعيّـيْن « فى دورة الكتـابـة الأدبيّـة عـامّـة والـروايـة عـلى وجـه الخصوص ؟ »[٢] . هل « يمتد مسرد الرواية ليشمل الروايات العربيّة الأخرى الناطقة بالفـرنسية والإنجليـزيّة وغيـرهما من اللغـات الأجنبية إنْ كُتِبت روايـات عربيّـة بتلك اللغـات ، فنُلَمْلم بذلك شتات تراثنا الروائىّ المُعَاصِر بعيداً عن أىّ مسبَّق إيديولوجىّ ، ونُحرّر الروائيّين الّـذين اختاروا الكتـابة بِلُغـة أجنبيّة من عقدة التشرّد والتردّد بين المركزيْن القامِعيْن : الثقافة الأم وثقافات الشمال ، ونتفهّم الظروف الدّافعة إلى استخدام لسـانٍ غير عـربىّ للتعبير عن همـوم وقضايـا ذاتيّـة ومجتمعيّـة عربيّة ؟ . . »[٣] .

١/١

وأجدُنى أمام هذه القضايا المُسْتعْصية ـ رَاهِناً ـ ولما يستلزمه هذا النصّ النقدىّ من اختصار مدفوعاً إلى التقيّد بالرواية التّونسيّة باعتبارها ظاهرة أدبيّة مُحَدَّدة فى موضوعها وفى القضايا التى يمكن إثارتها فى مثل هذا المقَام ، يُساعدنى على ذلك اهتمامى بهذه الظاهرة فى دراسة مُطوَّلة[٤] ، فأقتصر على البحث فى التجريب من خلال نماذج روائيّة ثلاثة : (ونصيبى من الأفق) لـ عبد القادر بن الشيخ و (حركات) لـ مصطفى الفارسى و (الموت والبحر والجرذ) لـ فرج لحوار . . كيْف يُعرَّف التجريب فى الرواية التّونسيّة والعربيّة عامّة ؟ ما صِلَة التيّار التجريبىّ الصّاعد بالأدب الروائىّ الغربىّ ؟

٢/١

تبدو الروايةُ العربيّة ، على امتداد ما يقارب القرن ، عَوْداً إلى نشأتها التى يعتقد جُلّ النقّاد أنّها مُتّصلة بنهايات القرن الماضى وبدايات هذا القرن[٥] ، تجريبيّةً فى مختلف اتّجاهاتها ومراحل تطوّرها ، فهى مُواصَلة للأدب السردىّ التراثىّ القديم وهى الانفتاح فى الآن ذاته على جنس الرواية الغربيّة التى أنشأها مجتمع صناعىّ مُتقدم وطبقة اجتماعية لها حضورها التاريخى البارز وقِيَمُها الأخلاقيّة والجماليّة . . وقد تزامن ظهور الرواية العربيّة مع نشأة « الأنتلجنسيا »[٦] فى ارتباطها بالمدن وبالوقائع المستجَدة نتيجة ظهور التجمعات السكنية الكبرى وصعود الأنظمة الاجتماعية الرأسمالية وانتشار التعليم مقارنة مع نسبة الأميّة المُتفاقِمة حد العَقْدَيْن الخامس والسادس من هذا القرن . . . لذلك مثّل مشروع الكتابة الروائية الناشئة ، طيلة عقود ، مجالَ تقاطع بين « إحياء » أنماط السرد التراثية كالمقامة والحديث والحكاية وبين استيحاء أشكال التعبير السردى عن النصوص الروائية الغربيّة المُقتَبَسة أو المُتَرْجَمَة إلى العربيّة ، فكان مشروعاً تجريبيا منذ البداية يبحث باستمرار عن كتابة روائية عربيّة مُتفَردة كوْنيّا . . . إلاّ أنّ دلالة « التجريب » فى حيّز الستّينيات ، وما يليها ، يجاوز مفهوم الكتابة الروائية العربيّة العامّ إلى موقع تاريخى مخصوص ، مثّل مُنْعَرَجاً حاسِماً فى مسار هذا الجنس الأدبىّ ، من النشأة إلى اليوم . فليس نمط بنية التتابع الحدثىّ الذى تنزّل ضِمْنَهُ مُجمل المؤلفات الروائيّة إلى الستينيات إلاّ تجسيماً أسلوبيّا للمؤالفة بين خطّ الحكاية والأدب السردىّ التراثىّ عامّة ، من ناحية ، ونمط التعاقب الحَدَثِىّ المُتَكَرّر فى الروايات الكلاسيكية الغربيّة من ناحية أخرى .

٣/١

فَلِمَ اهتزّ « خطُ التعاقب » داخل الأبنية الروائية العربيّة خلال الستّينيات ؟ هل يُفَسَّر ذلك بِبُلوغ هذا النمط الحَدّ الأقصى من النموّ إلى أن أفْضَى إلى نقيضه أو إلى أشكال انتقالية من الكتابة تُهيىء المناخ لِعَصْرٍ روائىّ قادم ؟

لقد تَبيّن لكُتّاب الرواية التجريبيّة ونقادها أنّ نمط التعاقب علامة « ثبات كاذب »[٧] . . وتُعَلَّلُ حاجة الكتابة القصصيّة والروائية إلى التجريب بالتوق إلى الحريّة ، أسلوباً ومفهوما ، فى مجتمعات لا يزال الفرد فيها نَكِرَة تُحَمّلُ شعارات فرديّته المفقودة إيهاماً بـ « الديمقراطية » و « حقوق الإنسان » ، فى زمن تفاقمت فيه الهزيمة الحضارية[٨] .

إنّ تطوّر الرواية التونسيّة والعربية عامّة من الداخل ، إضافة إلى الوقائع المُسْتَجدة وتغلّق آفاق الفرد فى مجتمع يحمل تناقضات تراثه المُتَبقّى فيه والجديدِ الوافد عليه من الشمال اقتصاداً وسياسةً وفكْراً ، اقتضت أشكالاً جديدة من الكتابة لا يُكرّرأحدها الآخر ، فَتَغَيّر ، نتيجةً لذلك ، مفهوم وظيفة الحدث والشخصيّة والمكان بأشيائه وتفاصيله والزمن السردىّ فى توزيع وحداته ، وقد تزامن ذلك مع ظهور وعى جديد للأجناس الأدبيّة[٩] .

٤/١

فليس التجريب ، بناءً على ما سلف قولُه ، حَدًّا يريد الكاتب بلوغه ، وإنّما هو مجال توسط ، بين قديم بلغ حدّه الأقصى من التنامى وبين جديد مُنتَظَر ، وذلك فى أنساق مُتَحَرّكة لا تنفصل عن تيّار الرواية المُضَادّة[١٠] الغربيّة أو « الجديدة » التى لا تعنى « مدرسة » مُحَدّدة[١١] بل هى البحث الدّائم عن أشكال التعبير السردىّ بعفويّة يُراد بها مقاربة الواقع كما هو ، لا الواقع كما يُنْظَر له شأن العالم الذى ليس عالما

« دالاً » أو « عابثاً » ، وإنّما هو العالم كما يظهر فى ذاته دون تأويل مسبّق[١٢] .

لقد أدرك كتّاب الرواية التجريبيّة الغربيّة والفرنسيّة على وجه الخصوص أن « الشكل » ليس ظاهرة عارضة ، أو عنصراً مُكملاً للأثر وإنّما هو الأثر ذاته ، يُعَرَّف به ويتميّز عن غيره من « الآثار » ؛ و « بالشكل » يستمر بقاء الأثر ويتواصل عبر القرون[١٣] .

وقد حَدَث اختلال نظام السرد التقليدىّ فى الشكل وبه ، دون الانفصال عن موضوع هو فى صميم الوجود الإنسانىّ خلال هذا القرن ، يختصره آلان روب جرييه فى ما أسماه « الوعى الشقى » (La Conscience malheureuse) ؛ هذا الشعور المأساوى الذى تولد فى خضم أزمة الفرد المعاصر وسكن الرواية التجريبيّة وحَتّم تَعَدد أشكالها التعبيريّة وبحثَها الدائم عن مُسْتَقَرّ فى سيرورة حركة دائمة لا تتوقف[١٤] .

فلا تخطط الكتابة التجريبية مُسَبَّقاً لشكل النصّ ، ولا تختار موضوعه، وإنما هى العفوية التى يُرَاد بها تجاوز عديد الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائيّة مُختلفَة ، وفى ذلك هدم لعدد من الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقى السرد بالشعر[١٥] وبالموسيقى[١٦] وبفنون أخرى ضِمْنَ جماليّات تقرّ التعدّد فى الأساليب والتداخُلَ بينها وتُحَارب شتّى المفاهيم الإطلاقيّة .

٥/١

إنّ التجريب الروائىّ فى الأدب التونسىّ مشروع ، وإن اقترن التجريب بتركيب مجتمعى محدد وبأزمة الفرديّة فى مجتمع يسوسه فكر الحزب الواحد طيلة عقود ، فإنّه يندرج ضمن التجريب الروائى العربى فى خضم أزمة حضاريّة تصل بين وقائع مجتمعيّة مختلفة وضمن تيار تجريبىّ كونىّ يحمل تناقضات الحياة المعاصرة ويجسّم بهدم خطّ التتابع الحدثى و « تَقَطُّع » السرد واهتزاز المكان وتوتّر الشخصيات ارتباك الوجود الإنسانى . . . كيف تتضح سمات التجريب فى (ونصيبى من الأفق) و (حركات) و (الموت والبحر والجرذ) ؟

١/٢

« لم أنمْ . يستمرّ الهذيان فى تركينة الصّمت على ورق الصمت وأنا أحلم الواقع »[١٧] .

بهذه اللغة الشعرية تنقضى رواية (ونصيبى من الأفق) ، وكأن ضمير السّارد المُبصِر من وراء الأحداث الناقل لها يميط اللّثام عن ضمير مُتَكَلم عادة ما يكون حضوره مكثفاً فى الشعر ، هو المباشر لفعل الوصف ، ينقل الحال عبر ملفوظ يفترض مُتقبلاً هو الضمير المتكلم ذاته ، ينقلب عند تشكيل القول الشعرى إلى حوار ولا يُعْدِم إمكان مُتَقبّل آخر خارج عن سياق ذلك الحوار . ويتقاطع فى البنية الروائية الواقع وحلم الواقع كما يعجّ المكان بأشياءِ فضاءيْن : القرية بامتداد أراضيها والجبل و « فرخ الحائط » و « وسط الدار » و « الكلب » و « شجرة التين » و « الجسد » و « الماء » و « السجادة » و « القبقاب » و « الحنفية العمومية » والمقص وشجر الزيتون والخبز والعرق والزاوية والمحراث والتراب والحشيش والسوق والطريق الرئيسى والعمود الكهربائى والقنديل الأزرق وسيّارة السائحين والمعبد الأثرى والمقعد الأسمنتى والرسالة وشجر الصنوبر والدينار وغيرها ، والمدينة بأزقتها والسيارات وروائح النّتن والوكالة والغرفة ـ القبر والحى العتيق والحى العصرى والوجوه العابسة المُتعَبة العابثة والنوافذ والأبواب والبنايات الشاهقة والواجهات البلّوريّة . . .

تستقطب المدينة المُسافِرَ ، وَيَبْدو « السّفر » الحدث الواصل بين مكانيْن ، يحيل على « ما قبل » و « ما بعد » ويؤالف بين زمنيْن : حاضر يُشدّ إلى ماض هو حاضر القرية ، وحاضر يحلم بمستقبل لا يتحقق ، هوالأفق المُغْلَق فى مدينة تقتل فى « سالم » الحلم والأمل . ويظلّ السرد داخل الفضاءيْن سجين « البارحة » ، وهو زمن حبيس يوهم بالتّمَدّد ، وإذا حركة النموّ رهينة « العودة » إلى ماضى الحلم : « بارحة البارحة ـ فجر البارحة ـ بارحَة غدٍ » .

لا تقطع الرواية نهائيًا مع تَشَكُّل البناء التتابعىّ ؛ إذْ توزعت الأحداث فى خط يصل بين سابق ولاحق يتوسطها حَدٌّ مَثّل فى نسق التطوّر مُنعَرَجاً هو السفر . غير أنّ خُطة السرد فى انفتاحها على أشكال مختلفة من التعبير الفنىّ ، « كالحكاية » (Le récit) والشعر والكتابة السينمائية ، استلزمت خروجاً عن مُعْتاد الصياغة الروائية ؛ وإذَا الخط الواحد يتهدم ليمرّ السرد عَبْرَ حلقات ثلاث ، هى مراكز مختلفة تتواصل فى نسق النصّ المُجْمَل : ضمير سارد مباشر للحكاية ، ينقل الأحداث ويصف أحيانا كأنْ يتفاعل مع بعض أشياء المكان ووقائعه ، وضمير مُحْتَجِب كشف عنه السارد المباشر فى نهايات النص : « كان ذلك حين استيقظت الأم العجوز ، هناك فى بيت مستطيل.فقصت على زوجها محتوى منامة مُزْعِجة فَصَرَخَ فى وجهها بادىء الأمر ثم طمْأنها قائلا : إنك تحلمين . فاستسلمت لدليل اللّيل وحاولت النوم . ولم تَنَمْ . ثمّ اختطفهَا نُعَاسُ الفجر »[18] يُضافُ إلى الساردَيْن ضمير مُتكلم يَنْكشف فى آخر النّص وهو العين المُبْصِرة والذات المتفاعلة مُبَاشَرَةً مع الأحداث ، تنكشف وتُعْلِن من موقعها الفردىّ الخاصّ تغلّق الأفق ومركزَ الرؤيا الأوّل : « وأنا أحلم الواقع » . وإذَا الرواية بنية متوترة يسكنها واقع مُفْجِع ، فتكون الكتابة يقظة خالصة يتبدّد فيها الفرح ، والشخصيات : سالم والأمّ والأب وسكان القرية و « خدوجة » و « المومس » و « عثمان » وغيرهم ذواتٌ مطعونة فى كينونتها ؛ تهمّ بالفعل ولا تقدر عليه ، أو تشرع فيه وسرعان ما يجرفها الفشل إلى قاع اليأس :

« مَطْرَةُ مارس
إنها اللحظة
وحشة الغربة
لم نألف الفرحة . . »[19] .

إنّ (ونصيبى من الأفق) رواية الجريمة ، ضَحَاياها القرى والأرياف وآلاف الفلاّحين تُنْتَزع أراضيهم ويُدفعون إلى النزوح والتشرّد والموت البطىء ، هى رواية الحاضر المتأزّم رهين وعى إشكالىّ يرفض رواية « التَمَجُّد »[20] والبطولة الزائفة ، رواية المغامرة الفنيّة ، تُحدث داخل خط التعاقب اهتزازات تُحول النَسَق السردىّ إلى أنساق والأسلوب إلى أساليب «فالآن»الأوّل و « الآن » الثانى وغيرهُما من العلامات شبيهة بالوحدات السينمائيّة تتقسّم إلى وحدات صغرى فى سلك يصل بين المَشَاهِد : « صبح خريف » - « المنازل وقد ضُمت إلى بعضها على سفح الجبل الصامت » - فرخ حائط فوق وسط « هذه الدّار » - « يختطف الفرخ حبّات البقايا » - « يبلع الفرخ الحبات حذراً » -«الكلب عابىء به ، يتناعس على مقربة من شجرة التين » - « تتدلى من أغصان شجرة التّين أشياء وأشياء : فلفل مُشكَّك ، حِكّاكة »[21] ، كَمَا يتضمن الوصف رسوماً تَحُلّ فيها « كيمياء » الحروف مَحَلَّ الألوان الزيتية ويحيل ذلك على فنّ الرسم : « تُرْبة صفراء تحدّدت شقوقها . . الشقوق أفواه صارخة.ترقب تزداد اتساعا تتخبّط فرادى كالسمك إذَا اشتد به الحال يخرج على سطح الماء تحسبه العين راقصاً . وتنضمّ الأجزاء إلى بعضها كطيور السباسب تتجمع وحدةً . . »[22] ، وتتخلّل النصَّ مواقف مسرحيّة[23] ونصوص شعرية تشبه قصائدَ من « غير العمودىّ والحرّ »[24] .

ذلك هو البناء الروائى فى (ونصيبى من الأفق)،مشروع كتابة روائية مختلفة ، تدميرٌ مقصود للأشكال السردية المُعتَادة ، رفض للسائد أسلوباً وفكرا ، سياسيّاوحضاريًا ، بَحْث عن رواية جديدة لا تحاكى الأنماط السرديّة التراثية والغربية مَعاً ، التجاءٌ إلى واقع الفرد والمجتمع واللغة المنطوقة والمكتوبة ، تعبير عن انقضاء مرحلة فى تاريخ الكتابة الروائية واستعداد لمرحلة جديدة إذْ يهتزّ بناء التعاقب الحَدَثى بعد أن بلغ هذا البناء حَدّه الأقصى من التجريب ولم يعد قادراً على استيعاب الوقائع الجديدة ، فكانت الستينيات منعرجاً حاسماً فى تاريخ الأدب التونسى والعربى عامة وفى تطور المجتمع ، تزامن فيها تَهَدُّم أنساق من الكتابة وانهيار قيم استطاعت فى عقود سابقة أن تُغير وقائع وتشحن العزائم وتدفع إلى المقاومة والتضحية وتؤسّس « دَوْلة » أو « دُوَلاً وطنيّة » .

وتظل أزمة الفرد ضمن المجتمع المُعَطَّل المَلْمَح المشترك بين الأدب الروائى فى تونس وفى غيره من البلدان العربية ، وهى المجال الذى يصل الأدب الروائى العربى التجريبى بتيار « الرواية الجديدة » الغربية .

ويتواصل التيار التجريبى الصاعد فى الأدب التونسى خلال السبعينيات والثمانينيات دُون إقرار تنظير نقدى ، يربط بين اللاحق والسابق .

٢/٢

ظهرت « حركات » خلال السبعينيات[٢٥] شَكْلاً آخر للتجريب ، فهى مغامرة اختار لها صاحبها اللغة أرضية لتشكيل البناء وإثارة القضايا السياسية والحضارية والتفكير فى « الفرد » ، « المُوَاطِن » ـ فى لغةِ السّاسة ومُحْتَرِفى الأدْلجَة ـ ذلك المُحَاصَر المقموع .

« دموع ـ ألم » لفظان تَشكَّلَ بهما بناء الرواية ـ المشروع ، تَفَكَّكَا ليَعُج البناء « بروائح » الخيانة والموت البطىء ، وتلتقى الحروف بالحركات فى أنساق دلالية سردية تختلف وظيفيًا عن الأنساق النحويّة ، فيكون « الضمّ » و« الفتح » و« الكسر » و « السكون » أبواباً ـ علامات . تقسّمت الرواية إلى « حروف » و« حركات » ، فكانت حركة السرد تنقّلاً داخل عناصر النظام اللغوى : من اللفظ إلى الجرف ومنه إلى الحركة فى تَوَاشُج مَظْهرى يُخفى توتر بنية سرديّة وارتباك مجتمع وقيم . . وإذا « دموع » مشهد عامّ يتهدّم لتنفصل الحروف عن بعضها البعض . فـ « الدال » داء و « الميم » موت و « الواو » جوع و « العين » سجن ، فتكون « الدموع » حيّزا دلاليا يتضمن مأساة مجتمع ينشد الحرية ولا يدركها خلال السبعينيات وينفتح اللغوى على المجتمعى ليظهر « النزوح » من جديد مُوَاصلةً ـ هى وليدة المجتمع الواحد ـ « لنزوح » « سالم » فى (ونصيبى من الأفق) ، كما يظهر الفقر والجوع والكبت والمُحَاكَمَة ، وتتضح بعض ملامح شخصية « قحطور » فى (الجبل الأحمر) حَيْث المساكن « القصديريّة » والبطالة وبعض المهن الرثّة وعذابات مئات الفقراء . ويبدو وضع « قحطور » جزءاً من واقع وطنى يضيق ويتّسع هو تونس وهو المغرب العربى وهو الفضاء القومى إذْ يلتقى ـ عبر التذكر ـ كفاح تونس بالقضيتين الجزائرية والفلسطينية ، فيشار إلى فقر ساكنى « الجبل الأحمر » وإلى « الأمريكان » وسكان « الريف الجزائرى » و « مجازر فيتنام وفلسطين » ، وإذا مأساة « قحطور » دلالة تجمع بين الخاص والعامّ ، بين الوطنى والقومى والكونى مَعاً .

أما « ألم » ـ واجهة الرواية الثانية ـ فإنه لفظ يخضع هو الآخر لتقنيات التفكيك ، وداخل « الألف » و « اللام » و « الميم » تتكشف مُعَرِّفَات أخرى « لقحطور » وزوجه فى عيد الأضحى ، ويكتمن الرمز الحكائى علامات الحرية المقموعة .

وينتقل السرد الروائى من « الحروف » إلى « الحركات » فتتكثف الأحداث ، وكأن نبض الحياة يشتد فيسفر بناء السرد بتعدد نصوصه وتداخلها عن وقائع أخرى وطنية وقومية وكونية ، عن حالات ومواقف تتردد بين التصريح والإيماء . ويبدو السارد فى كل المواقع لاعبا باللغة ينتقل بنا من حرف إلى آخر ومن حركة إلى حركة أخرى . انطلق السارد من « التفتح » ـ فى باب الفتح ـ وإذا « فتح » سياق لغوى يفضح فى تداعيات السرد وعفوية الكتابة واقعا سياسيا وحضاريًا بلغ أحط درجات التخلّف ، وتنفجر المتناقضات دفْعَةً واحدةً ، ويُواصل باب « الضم » الكشف عن مأساة الفرد والمجتمع والوجود الحضارى . يدور حوار بين « هو » و « هى » ويُدان المثقف الحرّ على لسان أعداء الفكر والحرية ، وتكتمل صورة الفاجعة « بباب الكسر » حينما يلتقى الحاضر بالماضى والتاريخ بالحكاية . وتتأكد هزيمة العرب فى حيز « الكسر » كما يستفحل الخلاف بينهم وتُسفر ملفوظاتهم عن فشل الوحدة وتَعَطُّل الأفق المستقبلى .

ويُعد باب « السكون » الجزء الثالث من « حركات » ، إذْ بَعْد حروف « دموع ـ ألم » وحركات الفتح والضم والكسر يفضى السرد إلى محطة أخيرة . . وتُخْتَمُ أنساق السرد المختلفة بـ « الخرافة » تتضمن ، بأساليب رمزية ، أسباب الانحطاط فى مجتمع الرواية وفى غيره من المجتمعات المتخلفة .

لقد تغير فى « حركات » مفهوم السرد الروائى الخاضع لنمط التعاقب الحدثى إذ حَلَّ الزمن اللغوى والذاتى محل الزمن

الأفقى الظاهر ، فكانت الواقعية فى النص الروائى محاربة للتجريد والتبسيط فى نقل الأحداث ووضعها فى سلك منظم تتواصل حلقاته تبعا لنظام العلية المُخادع ، وإذًا الكتابة فِعْل لغَةٍ يعادُ اكتشافها ويقتبس عن ألفاظها وأصواتها و « حركات إعرابها » ، فى النحو القديم تصميمٌ مُفْرَد لا يُعيد شكْلاً آخر ولا يمكن أن يتكرر فى تجريب روائى آخر ، هو ذات مَخصوصة تمثلت فى مشروع ينسف عديد الثوابت الأسلوبية ويغامر فى تشكيل لغة سردية تبحث لها عن موقع وَسَط ، بين الفصيح والعامى ، دون أن تكون مؤالفة بينهما ، وإنما هى لغة ثالثة ـ إذا جازت العبارة ـ تشق طريقها بين الموروث والحادث لتمارس حريتها وتعبر عن فرديتها داخل الأنساق اللسانية العامة ، ويُساعد على ذلك مفهوم جديد للأدبية يُعيد النظر فى أجناس القول الأدبى ، فيَتواصل السردى والشعرى فى بعض المواطن : « أنا الوعى » أنا القوة « أنا العاصفة » أنا دموع الجبل . . حمراء جُبتى فى لون الحلاج . . فى لون الإيمان . . الحق . . أنا الزمان . . أُقْسمُ بالدم . . بالجبل . . بالشمس . . بالقمر . . بالأرض الربشاء . . بالنّور والنوار إلى ثائر وإن الحق فى قميصى . . يبكى الحرية ! »[٢٦]،كما يقترن التجريبُ بالتجربة والحلمُ بالواقع والخرافة بالتاريخ . . إن (حركات) وجه آخر للتجريب فى الأدب الروائى التونسى ، وهى مُخطط موجَزٌ لأعمال روائية مستقبلية تهدف إلى تحقيق نقلة حاسمة فى تاريخ الكتابة الروائية التونسية والعربية عامة .

٣/٢

أمّا رواية (الموت والبحر والجرذ) لفرج لحوار فإنّها العلامة الثالثة فى نهج الرواية التجريبية فى تونس ، يستمر وعى اللغة وتحدى « قوانينها » المجحفة أحيانًا فى هذا النص الروائى : « ماذا أفعل يا « عم حسن » وأبواب اللغة موصدة أمام القلم ؟ »[٢٧] . . فاللغة هى المُعَوق الأول أمام الكتابة المُتحررة لأنها « إقطاعية » قاطعة « مُتسلطة » « إرثية » ، اقترن وجودها بواقع فكر ومجتمع وحضارة : « أصبحتُ جُثة من طول ما عاشرت الجثة ومن طول ما كتبت عن الجثث والعفن والتردى »[٢٨]،إلاّ أن الكتابة لا يمكن أن تَحْدُث خارج هذه اللّغة ، لذلك يكون فعل الكتابة مُضَانَكَة لقوى الدمار والهدم ومحاصرة الفكر والحرية وبحثا دائما عن أفق : « كثيرة رحلات الزمن الغائر فى الوَحَل نادرة إطْلالات الأمل فى نفق السماء عندما تعتكر الأرجاء وتغيب . . »[٢٩] .

يولد « محمّد الجرذ » فى الكلمة وبها . . يتعثر السرد عند البداية كأنّه المخاض العسير يصل بين قديم حادث وبين مُمْكِن قابل للتحول إلى وضع الحدوث . . يتعثر القلم ثم تكون الولادة بالمرآة،ووجه « بربارًا » الطالع فيها ، ذلك « الآخر » الذى انفتحت عليه الذات وبعشق جارف فأبصرت فيه قوة الإرادة ونبض التجدُّد والفعل وتيقظ الحياة : « وتضحك بَرْبارًا بصوتها الأجنبى فَيُخَيَّل إلىّ أنّ أركان اللّيل البهيم اهتزت تحت وقائع إعصار . . »[٣٠] .

ينطلق السرد من جريمة يلفّها بعض الإلغاز : جثّة قتيل ، والبحث جارٍ ، والقاتل مجهول،وتتجاذب « مُحَمَّداً » « بربارًا » الفتاة الغربية بسحرها الفاتن وأسرارها الكثيرة و « منجيّة » الزوجة وابنتها « أميرة » ، وكأن الصراع على أشده بين ثقافة جديدة اقتحمت منزل « الكاتب ـ الشخصية » فى آخر الليل وبين ثقافة موروثة مغلقة ، وإذا « بربارا » شاسعة كالبحر تحمل أسراره وعمقه وسحر امتداده،و « منجية » ضيقة كالجسد مُتعلقة بالدوائر ، تخاف من البحر ولا تُريدُ الرحيل ، وتبدو « أميرة » ، سليلة منجية ، إمكاناً للحرية بعيداً عن اغتراب « بربارًا » وسجن « منجيّة » : «ثُمَّ خَرَجْت إلىّ من البحر وخرجتْ إلىّ أميرة من وراء الأسوار . . »[٣١].يتعلم « محمد » الكتابة من بربارًا ، ويخوض رحلة الكلمة عبر المرآة والليل ووجه « بربارًا » السّاحر ، إلاّ أن الكتابة فى مدينته خطر والقلم سلاح يُرْعِب « السّادة » فَتُشحَذُ « السكاكين» استعداداً « لعيد الأضحى ـ المذبحة » .

ينْحَبِسُ السرد فى بدايات النصّ داخل فضاء شعرى لا يدع الأحداث تتمدد خارج مدار الذات الشاعِرة ، هى اللغة يعيها « السارد » ويبحث له داخلها عن سبيل خاص يبدد به كثافة الوجود ويتمثّلُ أرضيّة السرد الخاصة بعيدا عن « أقبية التجريد المُضنية » و « الواقعية المحض »[٣٢] ، وكأنّ « الأوراد » فى جزء « المعالم الكبرى » من النص الروائى بدايات شعرية يتحسس

بها السّارد المُزدوج : « قال قائل ـ قُلْتُ » ، طريقَةُ نحو الكتابة السردية ، ويختفى ضمير السارد المتكلم وراء ضمير مباشر للحدث ، فيتقلص بذلك حضور الشعر فى « الفصل الأول »[٣٣] دون أن يتحرر السرد من الارتباك نتيجة عفوية الكتابة ورفض المواضيع الجاهزة والتخطيط المُسبق . ولئن تغلّب الحدث على الحال فى مختلف فصول الرواية فإن الحال هى مبعث السرد والدّلالة العميقة التى تسكنه ، وهى المُسْتَقْطِبة أسلوباً فى آخر النصّ إذ يستعيد الشعر حضورة المُكثف فى الفصل التاسع والأخير[٣٤] ، ويتأكد طابع الرواية الشعرى بعد فصول من التجزىء الحدثى والتفصيل . ولا تخلو مجمل الفصول من تأثيرات الشعر لتوق اللغة إلى المُعَمَّم واختفاء الأشياء فى غمرة الحالات إذ السرد حركة ذهنية قلما تحيل على مكان وأشياء مكان ، فهى المشروع الذى يُخطط لمستقبل كتابةٍ جديدة مُتحررة من شتى « الأنْقاض » السردية والثوابت الأسلوبية ، لذلك أمكن القول إن « الموت والبحر والجُرَذ » تبشير آخر فى نهج الرواية التجريبية التونسية بكتابة روائية مُمكنة لم يتحقق منها إلاّ القليل ، هى رواية السؤال تُضاف إلى روايات تجريبية عربية ظهرت فى العقود الثلاثة الأخيرة ، تُثير قضايا الأسلوب وَحُرّيّة الفرد والمجموعة والمستقبل انطلاقاً من حاضر مُفْجِع .

٣/١

تتشابه الروايات الثلاث من حيث هى نصوص ـ مشاريع ، تُخطّط لمستقبل كتابة روائية تختلف عن الموروث السردى وعن أنماط الرواية التقليدية الغربية ، وهى ، فى البحث عن الخصوصية ، تلتجىء إلى واقع المجتمع والفرد فيه لِتَسْتَوْحِى منه أشكالاً متعددة من السرد . وعلى هذا الأساس أمكن دراسة تاريخ خاص ، ليس أحداثاً تُنْقَلُ بأسلوب تقريرى باهت ، ولكنه التاريخ الذى اقترن بصعود جنس الرواية بعد هيمنة القصيدة ، إلى نهاية المنتصف الأول من هذا القرن ، وبقيم أدبية جديدة تؤرخ لمرحلة فى تطور الأدب التونسى والعربى عامة ، هى مرحلة السرد الروائى ، استلزمته تركيبة مجتمعية تحولت من « دولنة المجتمع » إلى « تخصيص الدولة »[٣٥]، وإذا الرواية تفرّ من نفوذ السلطة التى استخدمتها لأغراض دعائية وإيديولوجية مباشرة عند تأسيس الدولة وترسيخ مؤسساتها[٣٦] إلى كتابة مغامرة يسكنها قلق الانتماء إلى مجتمع مهزوز تفاقمت تناقضاته ، فلم تعد الرواية تَعَدُّدَ أساليب فحسب ضمن نَمَطِ بناءٍ واحد يتكرر بل هى التعدد الأسلوبى المُقْتَرِن بِتعَدُّد الأبنية ضِمْن أدبيّةٍ روائية تتجاوز ذاتها باستمرار .

٣/٢

لقد أدرك الروائيون الثلاثة أن اللغة هى الفضاء الذى يتشكل النصّ الروائىّ ضِمْنَهُ ، ولا يكون البناء مخصوصاً إذا لم يقتحم الكاتب مجالات المُمْكِن التعبيرىّ فيها انطلاقاً من اللّفْظ ومروراً بالتركيب النحوى والجملة السردية ووصولاً إلى مُجْمَل البناء السردى . فاللغة فى (ونصيبى من الأفق) سجلات مختلفة تعكس مستويات التعبير والتداخل فى حياتنا اليومية والأدبية الثقافية بين الفصحى والدارجة والفرنسية ، وهى لغة السرد والشعر والسينما والرسم والمسرح ، أما لغُة (حركات) فإنها الحفر داخل ذات اللغة الفصحى مُمثّلة فى الأصوات والألفاظ دون الانفصال عن الدارجة وبعض الكلمات الأجنبيّة التى أمست تابعة للغة التخاطب اليومى ، وأماّ لغة (الموت والبحر والجرذ) فإنّها ، وإنْ استقرت فى مدار الفُصْحَى ولم تنفتح على الدّارجة ، تخطت عَتَبة الفُصْحى المُنغلقة على ذاتها وتدفقت مع حالات السارد الطارئة . . . فتتّضح الكتابة فى الروايات الثلاث مُضانكَةً للحرف ورفْضاً للتكرار الأسلوبى . غير أن اللافت للانتباه عند المقارنة بين النصوص الثلاثة كثرة الأشياء ودوالها فى (ونصيبى من الأفق) فى حين يتناقض حضورها فى (حركات) لِمَيْل السارد إلى تشكيل نصّه اعتماداً على هندسة اللغة فى حرفيتها المباشرة ، وتكاد أن تختفى فى (الموت والبحر والجرذ) للتجريد الذهنى المُهَيْمِن على خطّة السرد وأساليب إيصاله .

٣/٣

ويُعَدّ البحث عن لغة جديدة فى صميم مراجَعَة أدبيةٍ والنزوع إلى أدبيّةٍ مُغايِرَة تبيحُ فتح الرواية على الشعر ومختلف الأجناس الأدبيّة الأخرى والفنون . فَتَتَعَدَّدُ سجلات اللغة وتقنيات السرد ضِمْن مشروع كتابةٍ جديدة ، هى نتاج مختلف الأجناس الأدبية فى سياق السرد الروائىّ وثمرة التعدّد الأسلوبى . وإذا الرواية نصّ جامع قادر على إدراك وقائع الحياة

المجتمعية والإنسانية عامة ، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، وعلى استيعاب أدقّ الحالات والمواقف ومقاربة أدق أشياء الوجود ، فتكون « ملحمةَ » عصرٍ لا طبقةٍ مخصوصة ، ونظاماً عَلاميًا يجعل « اللّغة » فى حوار مع أنْظمة علاميَّة أخرى بَصَريّة فى أغلبها اكتسحت وسائل الإبلاغ فى حياة الإنسان المُعَاصِر ، فلم يعد الجنس الأدبى الواحد قادِراً على التعبير عن أشياء هذه الحياة وقضاياها وعلى الاستقرار فى « نمطية » مُحَدّدة كأنْ نقولَ النثر أو الشعر . إنّ الأدبية الناشئة التى أقرت التجريب رافضة لمقولة الأجناس التقليدية ، مُدركة لواقع التداخل بين مختلف أساليب القول الأدبى والفنى عامة ، وهى حريصة لذلك على تنويع أدوات الكتابة ، كَأَنْ يستخدم عبد القادر بن الشيخ بعض تقنيات الكتابة السينمائية والمسرحية ويتنقل مصطفى الفارسى عَبْر أَنْسِجَةِ نظام اللغة العربيّة ويتردد فرج لحوار بين السرد والشعر . .

٤/٣ وَيَعى الثلاثة أنّ الكتابة الروائية مُحَارَبَة للتكرار والرداءة ، وإذًا « الجريمة » و « وعى الجريمة » والمقاومة بالحرف دلالات تطفو على سطح النسيج الحدثى وتَعْمُق فى الروايات الثلاث ، ولئن تعددت أساليب الإفصاح عنها واختلفت فإن واقع الجريمة مشترك وَمُرتكِبُها ذاته لا يتغيّر ، والضحية ، وإنْ بدت مُجَرَّدَة فى بعض السياقات السرديّة ، هى نفسُها تحيل على واقع الفردِ المطعونِ فى فرديّته وعلى واقع مجتمع ينشد الحريّة ولا يُدْركها ، يتوق إلى التقدّم فى مختلف ميادين الحياة ، ويظل « التقدمُ » شعَارَ مُخْتَرِقِى السياسة والأدلجة ، سَرَاباً لا يُدْرَك ، وَتمكث فى آفاق النصوص الروائية الثلاثة فكرةُ المشروع أسلوباً وَتَمَثُّلاً سِياسيًا وحضاريًا وَحُلْمُ التغيير والتفرّدِ الذى به تكون الرواية التونسية ، ضمن أفقيْها المغاربى والعربى ، فاعلةً فى سياقٍ كونىٍ . .

الهوامش :

(١) تعج ساحة النقد الروائي بعناوين بحوث توهم بالاطلاع على مُجمل الروايات العربية وتوسع من آفاق الدراسة، ويتضح لنا عند القراءة انحباسها داخل منظور انتقائي يتعسف فى اختيار الروايات المدروسة، وتختفى هذه البحوث وراء مواضيع مُعَممة كـ «الواقعية فى الرواية العربية» أو «المكان» أو «الزمن» أو «الريف» أو «المدينة» أو «عقدة أوديب» ..

(٢) أشير إلى مبحثٍ لى بعنوان : **أسئلة فى نقد الرواية العربية** (مرقون) قدّم فى ندوة (اتجاهات الرواية العربية) بالتعاون بين بيت الحكمة، قرطاج، ومعرض تونس الدولى للكتاب خلال مايو ١٩٩١.

(٣) المرجع السابق.

(٤) مصطفى الكيلانى، **إشكاليات الرواية التونسية، من النشأة إلى ١٩٨٥** ، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٠ (إشراف الدكتور محمود طرشونة).

(٥) **حديث عيسى بن هشام** لـ محمد المويلحى.

(٦) «وكانت الأنتلجنسيا العربية قد تكونت فى النصف الثانى من القرن الماضى وشكلت تجمعات في عدد قليل من العواصم والمدن العربية وفى طليعتها القاهرة والإسكندرية وبيروت...» خالدة سعيد، **حركية الإبداع ...** ، بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٩، ط٢، ١٩٨٢، ص ٢٠٣.

(٧) نشير دون حصر إلى عز الدين المدنى والياس خورى .

— القصة هى : «مادة موحدة لانرى فيها مقدمة ولا عقدة ولا خاتمة، وهذا هو نقيض القصة التقليدية». وهى : «ميدان حر لاسببية فيه ولا حتمية بل (هو تعاقب ـ منفصل) » .. عز الدين المدنى، «**فى الأدب التجريبى** ، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢ ص ص ٥٣ — ٥٤.

— «النظرة التطورية التى جاءت وليدة عصر السيطرة البورجوازية المطلقة، تنهار اليوم ، مع انهيار هذه الطبقة وانحدارها وانحطاط قيمها التى أصبحت مجرد غطاء شفاف لممارسة القمع الاجتماعى. التطور المتناسق هو وليد ثبات اجتماعى نسبى، أو بتعبير أدق، هو وليد نظرة ثابتة إلى هذا الواقع الاجتماعى ، وهو بهذا المعنى لايمكن أن يكون واقعياً ، رغم وجود شخصياته المقنعة داخل الحقل الروائى. إلياس خورى، **الذاكرة المفقودة**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ، ١٩٨٢، ص ص ١٤٤، ١٤٥.

(٨) «... لكن فجيعة يونيو ١٩٦٧ جاءت لتعمد بالدم ميلاد المجتمع ـــ البطل الإشكالى، أى لتعمد زمن الرواية العربية لا بما هى ملحمة تستوعب الصمود البورجوازى كما فى الغرب، بل بما هى صيغة مفتوحة على كل الأشكال، تلاحق مشاهد السقوط المفجع وانهيار الوضوحات ويقيناتها والهويات وأشلاءها..»، محمد برادة «رواية عربية جديدة» من **الرواية العربية، واقع وآفاق** تأليف نخبة من الروائيين العرب، دار ابن رشد ، ط٨ . ١٩٨١، ص ص ٦ ـــ ٧.

(٩) «والرواية العربية فى تجريبيتها وتجاربها حاولت أن تستعير جميع الأشكال الممكنة والمحتملة . عادت إلى الموروث الشعرى ومزجته بالحياة، حاولت الرواية التسجيلية شبه المباشرة أو استعارت شكل الرواية الغربية الجديدة وشيئيتها .. ولكنها بقيت وكأنها على أبواب اقتحام مغامرتها ، أو كأن مغامرتها الخاصة لا تزال تنتظر انفجاراً ما فى بنية التعبير، انفجارا داخل المزاوجة بين الموروث الشعرى والتأثر بالتجارب الأدبية الغربية» . إلياس خورى ، **الذاكرة المفقودة**، ص ١٨٦.

(١٠) " Anti-Roman, un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire, C'est l'apparition, ça et là d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans (Sartre 49) ... ", " **Robert**", dictionnaire des mots contemporains " Les usuels du Robert ", Paris ...

(١١) " Si j'emploie, volontiers dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens, il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer au de créer de nouvelles relation entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. . . "

Alain Robbe Grillet, **Pour un nouveau roman,** Les Editions de Minuit, 1963, p. 9.

(١٢) "Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est tout simplement. C'est là en tout cas, Ce qu'il y a de plus remarquable. Et soudain cette évidence nous frappe une force contre laquelle nous ne pouvons plus rien . .", **Pour un nouuveau roman,** p. 18 .

(١٣) " Quant à tous grands romanciers depuis de cent ans, nous savons par les journaux et leurs correspondances que le soin constant de leur travail, Ce qui a été leur passion, Leur exigence la plus spontanée, leur vie,ce fut justement cette forme, par quoi leur œuvre a survécu. . . ", **Pour un nouveau roman,** p. 44 .

(١٤) " Mon corps peut-être satisfait, mon cœur content, ma conscience reste malheureuse. J'assure que ce malheur est situé dans l'espace et le temps, comme tout mallheur, comme toute chose en ce monde. J'assure que l'homme, un jour, s'en libérere . . ", **Pour un nouveau roman.** p. 67 .

(١٥) " . . . En lisant divers grands romanciers, J'avais eu l'impression qu'il y avait là une charge poétique prodigieuse, danc que le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être moyen de résoudre, dépasser ces difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie . . ", Michel Butor . **Répertoire II** Les édi tions de Minit, 1964, p. 7.

(١٦) " Musique et roman s'éclairent mutullement. La critique de l'un ne peut plus éviter d'emprunter un partie de son vocabulaire à celle de l'autre **Répertoire** p. 42 .

(١٧) عبد القادر بن الشيخ ، **ونصيبى من الأفق**، تونس : دار الجنوب للنشر، ١٩٨٤، ص ٢٢٨ وقد صدرت الرواية لأول مرة عام ١٩٧٠ عن دار سيريس للنشر.

(١٨) المصدر السابق، ص ٢٢٨.

(١٩) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٢٠) ورد هذا المصطلح فى مقال **القصة التونسية منذ الاستقلال** للفقيد صالح القرمادى، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٢ ، ١٩٦٥ .

(٢١) **ونصيبى من الأفق**، ص ٣٧.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٢٣) المصدر السابق، ص ص ٩٩ ـــ ١٠١.

(٢٤) نشير إلى أشعار محمد الحبيب الزناد والطاهر الهمامى التى ظهرت بمجلة **الفكر والعمل الثقافى** فى أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات.

(٢٥) مصطفى الفارسى، حركات ، الدار التونسية للنشر ١٩٧٨.

(٢٦) **حركات** ، ص ٢٦.

(٢٧) فرج لحوار، **الموت والبحر والجرذ**، دار الجنوب للنشر، ١٩٨٥، ص١٨٠ .

(٢٨) المصدر السابق، ص ١٤٥ .

(٢٩) المصدر السابق، ص ٢٦٤.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٧٦.

(٣١) المصدر السابق ، ص ٩٣.

(٣٢) «قلت: أقبية التجريد مضنية خطرة، والواقعية المحض انتحرت بين فكى التقارير والتحاليل والفحوص ..» ، المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣٣) هو بعنوان : (المهد والبعث) .

(٣٤) هو بعنوان (اللحد والقيامة).

(٣٥) تكرر استخدام المصطلحين فى كتاب**المجتمع والدولة فى المغرب العربى** للدكتور محمد عبد الباقى الهرماسى، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١، ١٩٨٧ .«الفرق بين أوائل الاستقلال واليوم هو الفرق بين زمن يمكن وصفه بزمن دولنة المجتمع Etatisation de la Société ، أو زمن دولنة الخواص Privatisation de l'état (أو «تخصيص الدولة») ، ص ١٣٠ .

(٣٦) أشير إلى عديد من روايات الخمسينيات والستينيات فى الأدب التونسى ، وهى روايات تمجد نظام السلطة الحاكم وتندرج ضمن ما أسميته «الرواية التقليدية» فى **إشكاليات الرواية التونسية**، بيت الحكمة، قرطاج ، ١٩٩٠ .

إيديولوجية بنية القص :

لطيفة الزيات نموذجاً

فريال جبورى غزول
(العراق)

بداءةً لماذا لطيفة الزيات نموذجاً فى بحث عن إيديولوجية البنية الروائية والقصصية؟ باختصار شديد، لأن المبدعة لطيفة الزيات تشكل بالتزامها ثابتاً سياسياً وموقفاً مبدئياً لا يتزعزع ، وبإبداعها الروائى والقصصى تقدم متغيراً فنياً يبلور الفوارق الإيديولوجية بين مرحلتين تاريخيتين متباينتين ؛ فالثابت عند لطيفة الزيات يشكل الأرضية المستقرة التى تمكننا من إجراء دراسة فى متحولها الأدبى .

تتميز لطيفة الزيات بكونها شخصية عربية ، مصرية، وطنية ، تقدمية ، أصيلة ، عايشت هموم الوطن العربى وساهمت فى صياغة خطابه الإبداعى والفكرى والنقدى والسياسى خلال ما يناهز الأربعين عاماً الماضية. فهى أستاذة النقد الأدبى فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية البنات بجامعة « عين شمس » القاهرية . كتبت الكثير من الأبحاث حول الأدب الأمريكى والإنجليزى والمصرى والنسائى . كما أنها مناضلة معروفة ، وسجينة رأى وضمير . وهى حالياً رئيسة « لجنة الدفاع عن الثقافة القومية » التى تصدر مجلة (المواجهة).

وعلى الرغم من التقلبات التى حدثت فى السياسة والاقتصاد والثقافة فى مصر خاصة وفى الوطن العربى عامة ، فقد بقيت لطيفة الزيات مناضلة ملتزمة وملتصقة بنبض الناس وهواجس الجماهير . وهذا لا يعنى أن ما مرّ من الأهوال والزلازل على العرب وعلى العالم لم يترك بصماته وآثاره على خطابها النقدى والفكرى والإبداعى، ولكن هذا التغير فى خطابها ينبع من تحول الظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية ، ولا ينطلق من تعديل الموقف أو تحريف القناعة . فولاؤها للإنسان المقهور وللاستقلال الوطنى وللعدل الاجتماعى راسخ وثابت . أما المتغير فهو كيفيات التحقق والإنجاز والمواجهة فى ظل الواقع والسائد والجارى . إن انخراط لطيفة الزيات فى الدفاع عن العالم المهيمَن عليه ورؤيتها للاشتراكية نهجا للمجاوزة لم يكن عقائديًا أو دوجماتياً إلى درجة لا ترى فيها أخطاء الأنظمة الاشتراكية

أو إفلاس نهضة العالم الثالث . ولكن انخراطها أيضاً لم يكن مهزوزاً وهشّاً بحيث إنها تتنازل عنه بمجرد تفكك المعسكر الاشتراكى وتراجع المد التحررى وتعثر المقاومة .

تقول لطيفة الزيات فى حوار مع الأديب العراقي إبراهيم الحريرى :

« . . . . وكمواطنة مصرية عربية أستشعر حتى النخاع فداحة التبعية ، وأقاوم ، بقدر جهدى ، وتتعدد الجبهات التى يتعين على الإنسان أن يقاوم فيها التبعية إلى ما لا مدى، وأتساءل وأنا أرى الناس تتبدل وتتغير من حولى ، وتتقبل اليوم ما لم تتقبله بالأمس تمشياً مع المتغيرات فى الساحة العربية والدولية ، هل اتسع الخرق على الراتق؟ . ... وأعيش لأرى خريطة العالم يعاد توزيعها مرتين، مرة بعد الحرب العالمية الثانية لصالح الاشتراكية ، ومرة فى الوقت الحالى لصالح الرأسمالية ، ويصيبنى الدوار مرتين ، مرة من منظور الاشتراكى ، ومرة من منظور مواطن العالم الثالث الذى ترسّخ المتغيرات الدولية من تبعيته ، وتضع على الشماعة قضايا تحرره الوطنى عائقة بذلك حقه فى تقرير المصير ، وأتساءل بدل السؤال مئات الأسئلة ، وأتشبث حتى الموت بحلم الاشتراكية حتى لو لم يكن له تطبيق صحيح على الأرض ، وأذكر بامتنان الانتفاضة الفلسطينية ، والمقاومة اللبنانية لإسرائيل ، وحركات التحرر فى أفريقيا الجنوبية وفى أمريكا اللاتينية التى تشتعل معلية إرادة الإنسان الحرّة فى وجه التيار السائد وضد التيار السائد ، ويعاودنى اليقين فى غد أفضل للإنسانية ، وأتساءل متى تواتينا فى الوطن العربى رياح الحرية » (1) .

إن أقوال لطيفة الزيات وأفعالها تؤكد لنا صلابة موقفها واستمراريته ، كما أنها تكشف ، بالإضافة ، عن وعيها العميق بالمتغيرات التي تفرض واقعاً مختلفاً وبالتالى مواجهة مختلفة . فهى لا تنتصل من إيمانها بالعالم الثالث والاشتراكية فى عالم وزمن يشمت بالاثنين ويسقطهما من حسابه ؛ كما أنها ليست منغلقة لتصر على إيمانها دون التساؤل عن ماهية ما هو كائن . ولهذا يصلح إبداع لطيفة الزيات نموذجاً للبحث فى دلالة الشكل وإيديولوجية البنية لأن المؤلف هوهو أو على الأصح هى هى ، ولكن الزمان فى الثمانينيات والتسعينيات ليس ما كان عليه فى الخمسينيات والستينيات . وما يسهل أمر الباحث أن لطيفة الزيات لا تنشر أدباً إلا عندما تحسّ بأنها قامت بنقلة نوعية . فإقلالها راجع ، إلى حد كبير ، إلى رغبتها فى ألا تكرر ذاتها بإعادة إنتاج النموذج نفسه من خلال عمل لاحق. فبينما نجد عند أديب غزير الإنتاج مثل نجيب محفوظ أو حنا مينه روايات عديدة يمتد فى بنائها الروائى نموذج فنى يكاد يكون واحداً ، ولا نلمس تطويراً فى فن القص إلا ببطء وعبر تراكم أدبى ، نجد النقلة عند لطيفة الزيات ملموسة وواضحة ودالة . فقد كتبت عملين إبداعيين ـــ شهد الجميع بتميزهما وتباينهما ـــ وهما رواية (الباب المفتوح) (١٩٦٠)(2) ومجموعة (الشيخوخة وقصص أخرى) (١٩٨٦)(3) .

ويفصل بين نشر هذين العملين الرائعين حوالى ربع قرن من التقهقر السياسى والإحباط القومى والانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى والتطفل الثقافى وتراجع القيم الوطنية . ولابدّ أن تكون الكتابة فى عصر الجزر غيرها فى عصر المدّ ، ولابدّ أن ينعكس هذا التغير على الشكل والبنية عند كاتب مرهف لا يكتب من أجل الإفراز بل من أجل الاتصال . ومن هنا تكمن أهمية لطيفة الزيات باعتبارها نموذجاً ومختبراً لدلالة البناء السردى ووظيفته فى التعبير والتوصيل .

إن البنية الأدبية وإيحاءاتها الدلالية موضوع عالجه كثير من النقاد القدامى والمحدثون ، العرب والإفرنج ،

مستخدمين مصطلحات متنوعة ومتشابكة . وكان أفلاطون أول من اهتم بالأنواع الأدبية وميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمع بينهما . أما أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية استناداً إلى الأسلوب . وحديثاً ، ربط ياكوبسون اختلاف الأجناس الأدبية بضمائر اللغة ؛ فربط بين الشعر والأنا ، والملحمة والهو ، والدراما والأنت. أما نورثروب فراى فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبية وربطها بالطبيعة وفصولها الأربعة . وقام النقاد والمنظرون الألمان بالربط بين الأجناس الأدبية والمراحل التاريخية والإنسانية كالطفولة والشباب والنضج . وأهم من ربط بين الجنس الأدبى والتطور الحضارى والطبقى هو لوكاتش فى كتابه (نظرية الرواية) بمقولته الشهيرة التى أخذها عن هيجل ، القائلة بأن الرواية هى ملحمة البورجوازية [٤] . كما أن باختين توسع فى هذا الموضوع فى كتاباته النقدية [٥] .

أما العرب القدامى فلم يتعرضوا بشكل منسق لقضية الأجناس الأدبية ولم يهتموا كثيراً بالتنظير فى القص ، ولكن وعى العرب بأغراض مزيدات الأفعال ودلالة أوزان التصريف معروف . فمثلاً وزن « فاعَلَ » للدلالة على المشاركة والتكثير ، ووزن « تفعّل » للمطاوعة والتكلف ، ووزن « افعوعل » للمبالغة... إلخ. وقد قامت كوكبة من النقاد العرب حديثاً بدراسات فى علاقة الشكل بالدلالة والبنية بالإيديولوجية ، منهم، على سبيل الذكر لا الحصر ، أمينة رشيد وسيد البحراوى ومحمد بدوى من مصر ولحمدانى حميد وسعيد يقطين من المغرب [٦] .

ومع أن المرحلة الزمنية لربع قرن لا يمكن أن تكون حاسمة فى تغير نوعى فى الجنس القصصى ، إلا أنها فترة مكثفة فى تاريخنا الحديث حدثت خلالها تغيرات جذرية فى حياة الشعب ، ولهذا قد يترتب عليها نقلات فى اختيار الشكل تكون لها دلالاتها المصاحبة . وقد أوضح عبد المحسن طه بدر التغيرات المهمة فى روايات لا يفصلها إلا عقود قليلة [٧] .

ولو أخذنا مدينة مثل بورسعيد ، لأهميتها فى رواية (الباب المفتوح) ، مؤشراً لأثر التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية ، لرأينا العجب [٨] . تصور لطيفة الزيات هذه المدينة الثائرة (عام ١٩٥٦) تصويراً واقعياً وملحمياً واحتفالياً ، وهو تصوير يقع فى نهاية الرواية ويشكل غرضها وغايتها :

« كانت شوارع بورسعيد تزدحم بالناس ، أمواج متلاطمة من الناس وكأن البيوت قد خلت من سكانها ، وقذفت بهم إلى الشارع موجة إثر موجة ، لتختلط ببحر مائج من الناس .

وناس يضحكون ، وناس يبكون بالدموع ، وهم لا يعرفون أى دموع هذه ، أهى دموع الفرح بالخلاص ؟ أهى دموع الذكريات الأليمة التى طغت فجأة على السطح يوم الجلاء؟ أم هى دموع التطلع إلى مستقبل أفضل؟

وناس يحملون لافتات النصر ، وناس يهتفون، وناس يرقصون على الوحدة ، وناس يصفقون وملء قلوبهم نشوة النصر ، وملء عيونهم الغد وفى أعماقهم إدراك أن ما حدث كان لابد أن يحدث ، أن ما حدث كان ثمن النصر .

وناس خرجوا يحملون الزهور إلى موتاهم، ولم تصل الزهور إلى موتاهم ، فى الطريق نثروا الزهور على موكب النصر ، موكب الغد:

فمن أجل الغد مات موتاهم» (الباب المفتوح، ص ٣٤٩).

هذا الغد الأفضل لم يأت ، بل بالعكس انقلب السياق كى تتحول لوحة بورسعيد الرائعة إلى نقيضها ،

فالمدينة الباسلة أصبحت « ميناءً حراً » ، كما يقال ، خشية من تسمية الأشياء باسمها . وفى مقالة نشرت عن بورسعيد فى أواخر الثمانينيات بمناسبة عيد بورسعيد الوطنى وذكرى الانتصار على التحالف الثلاثى (الإسرائيلى — الفرنسى — البريطانى) ، حملت المقالة عنوان « ركود تام وشيخوخة مبكرة » ، وهو يقترب من عنوان مجموعة لطيفة الزيات الأخيرة (الشيخوخة وقصص أخرى) أكثر منه إلى عنوان روايتها الأولى (الباب المفتوح) . ويذكر المقال أنه :

« منذ ١٩٧٤ . . . لم تشهد بورسعيد أية إنشاءات صناعية جادة . . ومع أن المفترض أن تكون بورسعيد مدينة سياحية . . إلا أن شواطئها قد فشلت فى اجتذاب المصطافين من خارج بورسعيد لافتقادها للميزات الضرورية لسياحة الشواطيء . . وهناك قرية سياحية لا يتجاوز عدد العاملين بها عن ٨٠ عاملاً . . . بينهم عمال كوريون . . . وهى تعتمد أساساً على استقبال أفواج السياح الإسرائيليين . . . ويعانى ميناء بورسعيد من الإهمال التام . . والنشاط التجارى هو النشاط الأساسى فى المدينة . . إلا أن المحاكم هناك تتداول حالياً عدداً ضخماً من حالات التهرب الضريبى . .

وتعانى بورسعيد من القصور الشديد فى المجالات الخدمية المختلفة . ففى الصحة تناقص عدد المستشفيات العامة عما كانت عليه قبل ١٩٦٧ ... وتعانى الأحياء الجديدة ، وخاصة حى الزهور من غياب الإنارة والطرق المعبدة مما أدى إلى شيوع حوادث السرقة ليلاً وكذا انتشار أماكن تعاطى المخدرات . وتتحول شوارع المدينة فى الأيام المطيرة إلى برك كما أن مساحات الخضرة القليلة فى المدينة مهددة بالبوار» (٩) .

إن هذه المقابلة بين بورسعيد فى منتصف الخمسينيات وفى نهاية الثمانينيات مؤشر لما حدث من انهيار وتصدع فى البنية التحتية والإرادة القومية ، ولابدّ أن يترك هذا السقوط آثاره على البنية الفوقية بما فى ذلك الأدب والفن . ولابدّ للمبدع أن يتصدى للكتابة ويتعامل مع أشكالها فى الثمانينيات على غير ما كان يفعل قبل ثلاثة عقود .

ولكن رصد أى متغير لا يؤدى بالضرورة إلى تحديد علته . هل التغير فى الشكل والبناء الروائى راجع للتغير الثقافى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، أم أنه راجع لتغير فى نفسية المبدع ؛ فلطيفة الزيات فى ١٩٦٠ غير لطيفة الزيات فى ١٩٨٦ ؟ أم أن الاختلاف سببه التوجه نحو موضوع يتطلب بالضرورة بناء مختلفاً ، فبين رواية التعلم فى (الباب المفتوح) وقصص التذكر فى (الشيخوخة . . .) فرق فى الثيمة المحورية . فهل تنوع البناء وتمايزه يرجع لتغير المرحلة التاريخية أم أنه نابع من اختيار الموضوع؟ إن هذه التساؤلات لن تحسم برد جامع مانع ؛ فهى كمسألة الشكل والمضمون ، والموروث والمكتسب ، والفردى والجمعى ، . . . إلخ ؛ فمن المستحيل تحديد أسبقية وأولوية أحدهما على الآخر؛ فالجانبان متداخلان ومتشابكان . ولكن مما لاشك فيه أن المبدع — لطيفة الزيات فى هذه الحالة — إنسان يحس إحساساً مضنياً بشعبه وجماهيره ، ولهذا فالجو العام الذى تعكسه أعمالها الأدبية مرتبط بالمناخ العام ولا يقتصر على الحالة الداخلية الفردية المنفصلة عن مسار الأمة . فلطيفة الزيات ليست من الذين ينغلقون أو يتعالون أو يهربون من الواقع، ولهذا لا يمكن تفسير التطور فى إبداعها من خلال العامل الفردى أو النفسى المحض . كما أن لاختيار المحور ، سواء أكان التعلم أم التذكر ، دلالة إيديولوجية ويحدد إلى درجة كبيرة البناء القصصى الذى ينشئه .

وبنية القص لا تعنى فقط الحبكة ولا النوع الأدبى ولا الشكل التسلسلى ولا علاقات الشخصيات ، ... إلخ،

بل تشمل تضافر كل ما سبق . كما أن الإيديولوجية فى هذا السياق تعنى الدلالات التى تنضح من التركيب والتى توحى بنسق فكرى ومنظور للعالم .

*

(الباب المفتوح) رواية تكاد تكون نموذجاً كلاسيكياً فى نمطها وتطورها ، فهى مكتوبة فى ثلاثين فصلاً وفى ٣٥٣ صفحة . وتنتقل أحداثها من العام ١٩٤٦ إلى العام ١٩٥٦ متابعة البطلة ليلى محمد سليمان من سن ١١ إلى سن ٢١ . وهى بنت من الطبقة المتوسطة ، تنتهى الرواية بتحررها وذلك عندما يتطابق وعيها الوطنى مع وعيها الطبقى ووعيها النسوى ، أى أن الرواية تقدم ثلاث إشكاليات تعيق مسيرة البطلة : الإمبريالية ، الطبقية ، الجنساوية . وعندما تتخلص ليلى منها جميعا تكتمل تربيتها فتتحقق إنسانةً ومواطنة وامرأة. والسرد فى الرواية لا يشوبه ارتداد إلى الماضى ولا استباق للمستقبل ، أى أنه سرد تقليدى يفترض التعاقب لا التشابك أو التداخل .

وللرواية محور يتشكل من علاقة ليلى بحسين ، ويماثله محور العلاقة بين أخيها محمود وسناء ،كما يقابله محور العلاقة بين جميلة ابنة خالتها « البورجوازية النزعة » بزوجها .

إن البناء الروائى فى (الباب المفتوح) يقدم تشكيلاً مستقراً ونموا طبيعياً وتسلسلاً منطقياً وانتصاراً للحق والعقلانية فى الخاتمة . فالرواية تخاطب قارئا وتقنعه بأطروحتها ، وهى تفترض متلقياً واعياً وله وقت فراغ ليقرأ ويفكر ، وهو قارىء ما قبل عصر التليفزيون والإعلام المشوّه والتسلية الاستهلاكية . فالرواية تتوجه للعقل والوجدان لتقدم لهما حلاً لمشاكل الإنسان التى لن تزول إلا بانخراطه فى الجماعة انخراطاً بناءً .

و (الباب المفتوح) رواية مبنية مثل كاتدرائية قوطية : فيها عظمة وجلال المعمار كما فيها دقة وشاعرية التفاصيل . فهى كالروايات الواقعية العظيمة تقدم بناء محكماً بالإضافة إلى أسلوب مكثف يعكس سمة من سمات شخصية روائية أو يتضمن موقفاً إيديولوجياً أو يحدد معالم مشهد . فمثلاً تقدم لنا الرواية سلبية ليلى فى مرحلة من مراحل حياتها فى إيجاز مدهش يجعلنا نفهم آليات القمع الذكورى دون إدانة مباشرة للمجتمع البطريركى :

« ولم تقل ليلى شيئاً — لم يكن أحد ينتظر منها أن تقول شيئاً » (الباب المفتوح ، ص ٢٢) .

وفى موقع آخر نجد تحقق ليلى مفسَّراً بأدق ميكانزماته :

« ولم تكن كلمات التشجيع والإعجاب هى التى ملأتها بهذا الإحساس وإنما كان هو الإدراك أنها أرادت، ونجحت فى تحقيق إرادتها . وأنها تستطيع دائماً أن تريد وأن تنجح فى تحقيق ما تريد » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٢) .

وتكشف لطيفة الزيات عندما تصف علاقة ليلى بأستاذها الدكتور رمزى عن موقف التبعية لا باعتباره تخاذلاً ، بل باعتباره خليطاً من الشعور بالدونية والانشداد نحو الآخر :

« كانت ما تزال تعانى كلما واجهت الدكتور رمزى ، نفس الشعور الذى عانته يوم دخلت حجرته لأول مرة ، مزيجاً من الخوف والرهبة والانجذاب » (الباب المفتوح ، ص ٢٤٤) .

كما تلخص لطيفة الزيات موقف الانتهازية وتبريره على لسان إحدى الشخصيات التى تقدم صورة للحياة تجعل من المواجهة عبثاً :

« كلنا تروس فى عجلة كبيرة ، والعجلة بتمشى واللى يحاول يعطلها بيتحطم ،

والشاطر اللى يفهم الموقف واللى يستفيد منه» (الباب المفتوح ، ص ٢٨٥) .

وهذه الفقرات نطالعها كصورة ، كوصف ، كحوار ، أو كتيار وعى تلتقط ما نعرفه أو نتذكره أو نسمعه ، فهى مستخرجة من كلام الناس اليومى وتصرفاتهم . هى الشعر فى الحياة اليومية ، وهى فلسفة الحياة عند العامة ، وتقوم بالدور الذى كانت تقوم به العبر والأمثولات المصورة على الكاتدرائيات .

إن معمارية الرواية ليست هيكلية ، أى قالباً يدخل فيه نسيج الرواية . فالرواية تتقدم فى مخطط محدد ، ولكن هذا المخطط يتعقد ويتعرّج قبل أن يصل إلى غايته . وتتخذ الرواية من الجدل نسقاً ، فهناك باستمرار « الدعوى » و « نقيض الدعوى » اللذان يولدان « التأليف » ، كما يقول الفلاسفة . فنجد فى تربية ليلى العاطفية تقدماً وتراجعاً ، استيعاباً وانحرافاً ، فهى لا تنتقل بشكل ميكانيكى ومطرد من البسيط إلى المعقد ، من الفراغ إلى الامتلاء ، من الجهل إلى المعرفة . هى تتقدم بشكل جدلى ويظهر نضوجها العاطفى من خلال علاقاتها بثلاثة رجال (كما يلخصها الشارونى) :

« عصام ابن خالتها وأخو جميلة هو حبها الأول حتى تتبين لها شخصيته الممزقة وحتى تكتشف أنه يعبث مع خادمته فتروعها الصدمة . ثم تلتقى بحسين صديق أخيها محمود فتعبده لرجولته وشجاعته ووطنيته ، ولكن ترددها وخوفها من خلق علاقة لها بعالم الرجال بعد صدمتها العاطفية مع عصام يحملانها على قطع علاقتها بحسين ، وكان قد سافر إلى بعثة فى الخارج . ثم يظهر فى أفقها أستاذها فى الجامعة الدكتور فؤاد رمزى، ويسيطر عليها بمركزه وأستاذيته وثقته التى لا حد لها فى نفسه حتى تتورط معه فى مشروع زواج ، ولكنها ما تلبث أن تكتشف فساده ، وتسعى إلى الابتعاد عنه . ويعود حسين من بعثته ، وفى بورسعيد ، وخلال معركة العدوان الثلاثى تتجدد علاقته بليلاه . ومع انتصار مصر على العدوان الثلاثى يتم انتصار الحب ويعود كل منهما إلى الآخر » (١٠) .

وهكذا نجد أن « تعلم » ليلى لا يتم من خلال المناظرة والتأمل ، بل من خلال التجارب . كما أن هذه العلاقات تكتمل وتصل ذروتها عند تقاطع الوجدانى والاجتماعى والقومى من معركة بورسعيد . وكون هذا التطور لا يتم بشكل استطرادى يدل على نسق هندسى يوحى بتحرك إيديولوجى معقوف ولكنه موجّه .

فالتطور هنا ليس ديكارتياً وتراكمياً ، بل هو حركى وجدلى . كما أنه ليس مثالياً ومجرداً ، بل هو واقعى وتجريبى . إن هندسته ـــ على الرغم من بعض التذبذب ـــ تشمل مخططاً واضحاً وصارماً ، أى أنها ليست بناءً ميكانيكياً أو عشوائياً ، بل هى بناء منسق تنسيقاً علمياً .

وفي مقابل معمارية الكاتدرائية فى (الباب المفتوح) ، نجد معمارية المتاهة فى (الشيخوخة) ، ففيها المسيرة ملتوية والغاية غائمة والتشظى غالب . وكما يقول سميح القاسم فى تعريفه الشعرى للشيخوخة:

ضياع موعدٍ
وجبهة على يدٍ
تلوب
أسطوانة مشروخة (١١) .

والضياع والتأمل والانكسار المتضمنة فى قصيدة القاسم تشكل ملامح بنية مجموعة (الشيخوخة) . ففى هذه المجموعة نجد قصصاً عديدة تبدو متكسرة

وتحتوى أكثر من مستوى سردى وتنكفىء على ذاتها وتتطلع بحذر إلى ما هو خارجها . والمجموعة تشكل منظومة وإن كانت كل قصة فيها مستقلة عن الأخرى ، إلا أن هناك تكافلا وتكاملاً بينها يقترب مما فعله جيمس جويس فى مجموعته عن دبلن ، حيث كل قصة منها لها استقلالها ، لكن المجموعة تشكل صورة فسيفسائية لمدينة دبلن بشللها الروحى . أما مجموعة لطيفة الزيات فتمثل تردد الشيخوخة وتعثرها بكل ارتباكها المعنوى . وقد أشارت الناقدة سهير فهمى إلى تنوع وتداخل المستويات فى تشكيلها لوحدة البناء فى (الشيخوخة) ، وذلك بالرجوع إلى تشبيهها بالمعبد الفرعونى :

« فالفنانة الكبيرة لطيفة الزيات تبنى عالماً فنياً فريداً فى عالم القصة القصيرة وتبنى قصصها وخصوصاً « الشيخوخة » و «بدايات» وكأنها تشيد معبداً فرعونياً اكتمل على امتداد عصور مختلفة وتداخلت فى بنائه مستويات الزمن المتغايرة المتعاقبة فأضحى بناء فريداً مبهراً شاهداً على مرحلة كاملة من التاريخ تبدو فيها المرأة المعاصرة وقد تحررت من أقنعتها فتعبر عن هزائمها الداخلية ومخاوفها وأدق تفاصيل وجدانها فى فترة من تاريخها تتأرجح فيها بين المعرفة الفعلية والسلوك الوجدانى القديم المتراسخ فى الأعماق » [١٢] .

وتتكون مجموعة (الشيخوخة) من ست قصص فى ١٠٨ صفحات: (١) « بدايات » ، (٢) « الشيخوخة » ، (٣) «الممر الضيق » ، (٤) « الصورة » ، (٥) «الرسالة» ، (٦) «على ضوء الشموع» .

والقصة الأولى تشير بعنوانها إلى الوعى بفعل الكتابة ذاته ، فهى بداية المجموعة وعنوانها «بدايات» ، وتحكى قصة علاقة امرأة بحبها الأول . وهى تبدأ بخواطر يومية مكتوبة فى شتاء ١٩٧٤ بقلم امرأة عمرها ٤٨ سنة . وترفق بيوميتها بتاريخ ١٩٧٤/١٢/١١ قصة حبها التى ابتدأت وهى فى سن ١٨ وانتهت وهى فى سن ٢٨ ، والتى كتبت عنها قصة قصيرة بعنوان « حبها الأول» . والقصة المؤطرة هذه عن حبها الأول مكتوبة بشكل شذرات تنتقل من استرجاع اللقاء الأول إلى زمن نهاية الحب وهى فى سن ٢٨ . ومن غير الواضح زمن الكتابة هل كان والمرأة فى سن ٢٨ أم وهى فى سن ٣٨ عند طلاقها . ويعقّد كل هذا أن اليومية التى تؤطر هذه القصة تفتتح بالإشارة الواضحة إلى مكالمة هاتفية مع حبها الأول ثم تستكمل اليومية بعد قصة « حبها الأول» لتصبح الخواطر ، عند ذاك ، تعليقاً وتحليلاً لعلاقة الماضى ، وكثيراً ما يتخللها قطع فى التسلسل وانعطاف فى التعاقب وفقرات اعتراضية وجمل بين أقواس واستدراكات بشكل ملحوظات . كما أن هناك نقلاً فى السرد بين ضمير الـ « أنا » والـ « هى » :

« عواطف سامى تحرجنى . أستكثرها على نفسى ، أشعر أنها موجهة إلى امرأة غيرى ، وأنى أغتصبها بلا وجه حق . وأنا موجودة وغير متواجدة أكاد أصرخ وسامى يذوب كيانه فى كلماته . كفى ، المرأة التى تحبها ماتت ، وأنتحل كلمات الحب لنفسى ولا أصرخ . . . تزدهينى كلمات الحب وألتزم الصمت .

وتخرج المرأة فى الثامنة والثلاثين كما دخلت مغتربة عن ذاتها والآخرين ، مرفوعة الرأس متئدة الخطوات ، مستغنية بلا اكتفاء، ما من شىء هز كيانها ولا هى بذلت قطرة من هذا الكيان » (الشيخوخة ، ص ١٧) .

فحتى هذا المقطع من اليوميات يسترجع ما كان قبل عقد . وفى يومية ١٩٧٤/١٢/١٥ نجد أحداثاً ومشاعر نحس بينها بالقطع ، فليس هناك تعاقب سببى ، ولكن وحدة القص تأتى من تجانس الجو العام وارتباك

كاتبة اليوميات ، الأمر الذى يستوعبه القارىء استيعاباً كاملاً . فالإشارات كثيرة إلى الزمن وفعل الزمن ومستويات العلاقة والشيخوخة . ولا يملك المتلقى إلا أن يعيد النظر فيما يقرأ ليتأكد فى أى زمن وفى أية مرحلة كانت هذه الأحداث ، فالأزمنة متداخلة وأساليب السرد متعددة و « أبناط » الكتابة على الصفحة مختلفة من داكن إلى فاتح ، من كبير إلى صغير ، بالإضافة إلى العناوين الفرعية والأقواس التى تحتضن فكرة ما أو خاطرة شاردة . وكل هذا يفرض على القارىء الذى استكان إلى القراءة السهلة ، إلى النص الاستهلاكى والإعلامى، أن يتوقف ويجهد نفسه فى التماس خيوط القصة . والعمل يدفع القارىء إلى التعامل تعاملاً واعياً لا بالأحداث والحب الأول فقط وإنما بفعل استرجاعه وبفعل الكتابة عنه . التقنية هنا موظفة لإيقاظ القارىء العادى من غيبوبته وتحريضه على التفكير والتمييز . تضع المؤلفة القارىء فى هذا التيه كى يبحث هو عن مخرج أو مسيرة ، فالمتلقى هنا لا يمكنه أن يركن إلى أن يكون مفعولاً به ؛ عليه أن يكون إلى حد ما فاعلاً لكى يستمر فى القراءة ، عليه أن يكون مشاركاً لا متقبلاً فحسب . وتصل لطيفة الزيات مجموعتها القصصية بروايتها الأولى باستخدامها فى السياق القصصى مصطلح « الباب المفتوح » (الشيخوخة ، ص ١٧) و « باب مغلق » (الشيخوخة، ص ٢١) ، وكأنها إيماءة للقارىء العارف .

ومن هذا المنطلق تصبح الثغرات فى السرد والحذف فى القص أمراً شكلياً بالغ الخطورة والدلالة الإيديولوجية. إنه حث على القراءة الجادة . ففى هذا المعمار المتشظى، عن قصدية، نكتشف أن الانكسار فى المتواليات والانقطاع فى التعاقب يحمل أيضاً فى ثناياه الإحساس بالقطيعة فى الواقع المعاش وضرورة المبادرة لرأب الصدع والمشاركة فى لمّ الشذرات .

وكما كنا نجد فى رواية (الباب المفتوح) الفقرات المبهرة التى تربط أسس العمل بقواعده المعمارية ، نجد ما يماثلها فى (الشيخوخة) ، مع الفارق أن هذه الفقرات محبوكة فى جسد الرواية لتدعم مبدأ التحقق والتغلب على الصعاب ، وهى فى المجموعة مطروحة عرضاً لتشير إلى فكرة الاستمرار على الرغم من التحولات ؛ فكرة الاستمرار لا النجاح بالضرورة:

« من بين مئات الرجال لا تخطىء المرأة رجلاً أحبته يوماً ، تعرف انحناءة ظهره والعضل الذى يتوتر مشدوداً فى مؤخرة رقبته حتى يميل برأسه ، تميز لون شعره حتى لو مسح الزمن لونه » (الشيخوخة ، ص ١٩) .

وإن صح التعبير فيمكننا بلورة الفارق بالقول إن لطيفة الزيات كتبت (الباب المفتوح) ، بينما كتبت (الشيخوخة) لطيفة الزيات ، بمعنى أن سيطرة المبدعة على العمل الأول تبدو سلطوية وشمولية ، وأما سيطرتها على العمل الثانى فتبدو تجاوبية وطارئة ، ولهذا فهى أكثر إثارة . فالعمل الأول يحمل رسالة ذات صوت جهورى ورنان بينما العمل الثانى يهمس برسالته ؛ العمل الأول قصيدة كلاسيكية والعمل الثانى قصيدة حداثية ؛ الرواية تقدم بنية لا تتواجد إلا فى مرحلة ما قبل الطوفان وما قبل بابل ، والمجموعة تقدم بنية تستجيب لسياق ما بعد الطوفان وما بعد بابل .

وليس التداخل فى قصص (الشيخوخة) بين الأزمنة فقط ، هناك تداخل أكثر خطورة بين الفعل والتأمل فى الفعل ، بين الحدث والكتابة عن الحدث . فالجزء الأخير من القصة الأولى « بدايات » محكى بشكل يصعب تحديد مضمونه : هل هو الحدث نفسه مسجلاً ، أم أنه الخواطر المكتوبة عن الحدث فى اليوميات؟ إن هذا الغموض بين الفعل وكتابة الفعل يشير إلى هلامية الحدود بين العمل والفكر ويفتت من ثنائية الإنجاز والوعى ، وبالتالى من التمييز الصارم بين البنية التحتية والفوقية فى الماركسية ، ومن المقابلة بين

المادى والفكرى فى الفلسفة الكلاسيكية ، وبين الجسدى والروحى فى الأديان ، وبين الفسيولوجى والنفسى فى الطب . وتبلور هذا الموقف لطيفة الزيات عندما تتحدث عن الجسد مستعيرة له صفات العقل :

« الجسد يكون أحياناً أذكى من العقل ، وأفصح تعبيراً » (الشيخوخة ، ص ١٠٢) .

واختيار اليوميات من حيث هى وحدة بنائية موفق لأنه يقدم الزمن بانقطاعاته واستمراريته فى آن . وتشابك الأزمنة من خلال إحياء الذاكرة يعزز المتاهة النفسية ويوثق الغموض الفنى ، بعكس ما يجرى فى رواية (الباب المفتوح) ؛ حيث تتضح الأمور مع الزمن فتزول الأوهام ويسقط الوعى الزائف ليحل محلها حركية الواقع والوعى به . إن افتقاد التمركز البؤرى أو المحور الموجه الحاسم فى قصص (الشيخوخة) موظف أدبياً كى يتساءل القارىء ويساهم فى وضع الأمور فى نصابها وفى مواقعها .

وبعد أن كانت قصة « بدايات » (الشيخوخة ، ص ٥ ـــ ٢٢) مكتوبة من زاوية نظر امرأة تقترب من الخمسين ، وتصور زوايا نظرها وهى تقترب من العشرين ومن الثلاثين ومن الأربعين ، بغير ترتيب ، نجد فى القصة الثانية من المجموعة بعنوان « الشيخوخة » (الشيخوخة ، ص ٢٣ – ٥٥) ، امرأة فى الستين تعثر على يومياتها وهى فى الخمسين فتقدمها مع إضافة مقدمة توطئة ، وملحوظة خاتمة . وكل هذا يجعل من هذه القصة استكمالاً وتشابكاً مع القصة الأولى ، من وجهة البنية . ومسألة التأطير واردة وملحّة أيضاً فى هذه القصة ، فهناك الإطار الأعم الذى تعلمنا فيه الشخصية الرئيسية بسنها ووقوعها على مذكراتها المكتوبة قبل عقد من الزمن ، ثم فى داخل هذا الإطار نجد اليوميات وفى داخل إطار اليوميات نجد الحلم المتضمن ، وكأن البنية مجموعة من الدمى الروسية الشعبية كلما فتحنا واحدة طلعت أخرى من داخلها . وهذا التوليد البنائى الذى يتحدث مضموناً وشكلاً عن مفهوم الشيخوخة وتداعياتها ينتهى بما تطلق عليه المؤلفة فى عنوان فرعى « ملحوظة قابلة للتعديل والتحوير » ، وعنوان الملحوظة بمرونته وانفتاحه على التغير والاستدراك إنما يؤكد على التحرر من الجمود الصارم والتزمت العقائدى . فى هذه الملحوظة تقوم المؤلفة بتعريف الشيخوخة باعتبارها مفهوماً، وبذلك تخرج عن تقديمها من خلال القص والسرد لتنتقل إلى خطاب معرفى مجرد :

« الشيخوخة هى شعور الفرد بأن وجوده زائد عن حاجة البشر ، وأن الستار قد أسدل ولم يعد له دور يؤديه، وهى الافتقار إلى معنى الوجود ومبرره الناتج عن هذا الشعور . والشيخوخة بهذا المعنى حالة ، وليست مرحلة من مراحل العمر ، وهى حالة نفسية وليست بالضرورة حالة فيزيائية ، وإن أدت ربما قبل الأوان إلى عوارض فيزيائية » (الشيخوخة ، ص ٥٥) .

وهكذا نجد تعدد نوعيات الخطاب المستخدم فى المجموعة ، من سرد إلى يوميات إلى تعريفات ، من وصف خارجى محايد إلى مونولوج داخلى حميم ، من انعكاس للواقع إلى انكفاء على ظاهرة الكتابة . وكل هذا يجعل من (الشيخوخة) عملاً يمكن إدراجه فيما سمى بـــ « ما بعد الحداثة » فى الكتابة ؛ حيث تنوعت واختلطت أساليب السرد ، بينما يمكن إدراج (الباب المفتوح) فى تركيبها الروائى بما يطلق عليه « الحداثة ».

أما فى القصص الأخرى من المجموعة ، « الممر الضيق » (الشيخوخة ، ص ٥٦ – ٧١) فترتبط أيضاً بالزمن حيث تقدم نضج ونمو ابنتين وعلاقتهما بأمهما؛ وقصة « الصورة » (الشيخوخة ص ٧٢ – ٨٢) تصور غيرة امرأة من امرأة أخرى ، ودور التصوير فى بلورة الموقف . وقصة « الرسالة » (الشيخوخة ، ص ٨٣ – ٨٩) هى قصة كتابة رسالة . وأما القصة الأخيرة «على

ضوء الشموع » (الشيخوخة ، ص ٩٠ - ١٠٨) فتقدم مقارنة تقابلية وتماثلية بين مثقفة وفلاحة وهمومهما ، وفيها تصوير للكبت الذاتي عند المثقفة تتحرر منه عند مواجهة صورتها في مرآة القرية وعبر الفلاحة المريضة :

« فهل يعقل أن تنفرج في يومين أزمة استطالت سنتين ؟ سنتان أم عشر ؟ تساءلت في مرارة وهي ما تزال تقف خلف الباب المغلق . وغيبت السؤال كعادتها أخيراً حين تطرق أرضاً محرمة . وانتوت أن تخلص بكليتها لتجربة المعيشة في قرية وهي تجربة جديدة عليها » (الشيخوخة ، ص ٩١) .

وهنا نجد مرة أخرى الزمن والتأزم والباب المغلق وكأنها لوازم المجموعة توحدها في الموتيف المتكرر .

تقول رضوى عاشور في تذييلها لـ (الشيخوخة) (على غلاف المجموعة) :

« وكما في الباب المفتوح تعيد لطيفة الزيات إنتاج الواقع الاجتماعي في نفس الوقت الذي تدخل في حوار معه وتعلن موقفاً إزاءه» (الشيخوخة ، ص ١١٤) .

وإذا كان الواقع يوحي بالتماسك في مطلع الستينيات ، فهو يوحي بالتفكك والتمزق في نهاية الثمانينيات . وقد اختارت لطيفة الزيات بنية متماسكة وشامخة لتقدم الرؤية الأولى ، ومتاهة مربكة ومشتتة لتقدم الرؤية الثانية . وينعكس التماسك / التفكك على سن البطلة ؛ ففي (الباب المفتوح) ليلى شابة وكذلك صديقاتها اللائي تدور حولهن أحداث الرواية : سناء ، عديلة ، صفاء ، جميلة . أما في مجموعة (الشيخوخة) فالشخصيات الرئيسية ناضجات أو كهلات أو شيخات . كما أن نهاياتهن عادة ما تنتهي بشكل غير درامي وكأنها مسيرة توقفت أو نضبت أو انعطفت ، بعكس حبكة (الباب المفتوح) التي تصل إلى القمة والتحقق وتنتهي بنهاية حاسمة ومشرقة . وتستخدم آليات التشعب والتداخل في (الشيخوخة) لتمثل التداعي والتصدع ، بينما تستخدم رواية (الباب المفتوح) كل الأقاصيص الفرعية روافداً تصب في مسيرة الرواية وتتضافر لتقدم رسالة إنسانية . وبما أن رواية (الباب المفتوح) تمتلك ثقة الثوري وتصميمه ؛ فهي مقدمة بشكل جواب صريح على مشاكل المجتمع . وفي مقابلها نجد في مجموعة (الشيخوخة) الطموحات المتواضعة لثوري منكسر ولكن غير منهزم ، فهي مقدمة بشكل تساؤل ، وهو ليس تساؤل متشكك ، بل تساؤل صامد ، ففيهما استفهام حقيقي ، وليس استفهاماً استنكارياً أو بلاغياً . ويمكننا تلخيص رسالة (الشيخوخة) بفقرة من المونولوج الداخلي لبطلة « على ضوء الشموع » والتي تلخص بدورها رسالة مشروع رواية البطلة :

« ـــ المهم هو الرحلة وليس ما تتمخض عنه الرحلة ، مواصلة الإنسان للسعي ، وليس ما يتمخض عنه السعي الإنساني . ما من واحة خضراء في مكان ما أو زمان ما يتوصل إليها الإنسان . يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشها وهو يسعى . الرحلة هي الواحة الخضراء » (الشيخوخة ، ص ٩٦) .

فهنا نجد المشروع أهم من النتيجة ، وفي هذا اعتراف ضمني بعدم القدرة على تحقيق الحلم والوصول إلى النتيجة المطلوبة التي يسعى إليها المشروع الإنساني . هنا نجد تواضع المطلب فليس هناك تشبث بالتحقق ولكن هناك التزاماً بالمحاولة . ويترجم هذا المنظور الإيديولوجي على مستوى البنية والشكل بالإصرار على الانكفاء على الفعل أثناء فعله ، على الوعي بالكتابة أثناء كتابتها ، على كتابة قصة عن كتابة رسالة ، ..إلخ. أما في (الباب المفتوح) فالرسالة الإيديولوجية التي تتسرب في كل صفحات الرواية وتتبلور في نهايتها هي أهمية تغيير القاعدة ، فلا يكفي هدم الرأس كما في

تمثال دلسبس ، أى تجب المطالبة بالتغيير الجذرى والثورى وليس بالانقلاب الذى يغير الأقنعة فقط (الباب المفتوح ، ص ٣٤٩ - ٣٥٠) .

إن الصرح الروائى الذى شيدته لطيفة الزيات فى (الباب المفتوح) ينم عن ثقة بالمسار الثورى ، عن إيمان بقدرة الإنسان على التغلب على القهر والتقاليد البالية ؛ ويكشف عن منظور تفاؤلى لمصير الأمة تتغلب فيه قوى التحقق على قوى التملك وقوى التواصل على قوى التسلط . ولكى تدلل الرواية على ذلك فهناك مجموعة مشاهد تتميز بجماعيتها . هناك المظاهرة الشعبية فى أول الرواية (فى منتصف الأربعينيات) ، وهناك المقاومة الشعبية فى بورسعيد فى نهاية الرواية (فى منتصف الخمسينيات) ؛ وما بينهما الأفراح البورجوازية من عرس جميلة إلى خطوبة ليلى . وهنا يتميز أسلوب لطيفة الزيات بما أطلق عليه « الجدارية الروائية » ، انطلاقاً من الرسوم على الجدران والحيطان التى تصور مجموعة أو مجاميع بشرية ، وتشبهاً بمصطلح « المشهد الروائى » . فهذه الجداريات الروائية تصور ممارسات احتفالية ، ولا يسع القارىء إلا أن يقارن بينها، فيجد تماثلاً بين المظاهرة فى القاهرة والمقاومة فى بورسعيد ، وتماثلاً آخر بين حفلتى العرس والخطوبة . ولكن على الرغم من التشابه الظاهرى فى هذه الجداريات ، فإن حفلتى الفرح تختلفان نوعياً عن المظاهرتين الثوريتين . حفلتا الفرح تمثلان فى سياقهما الروائى صفقتين يضحى فيهما بتحقق العروس وسعادتها من أجل ما يطلق عليه استقرارها المادى ، وهو على الأصح ارتقاؤها الطبقى على سلم الاستغلال ، أى أننا نرى فيهما تضحية بالمعنوى والإنسانى من أجل تأمين المظاهر الطبقية والتراتب الاجتماعى . أما فى جداريتى الانتفاضتين فنجد على العكس المغامرة بالذات والتضحية من أجل إحياء الكل ، ورفض التدرج الهرمى من أجل تلاحم عضوى بين أفراد الجماعة ، مما يجعل هاتين اللوحتين نابضتين بالحياة والفرح على عكس لوحتى العرس والخطوبة التقليديتين اللتين تصطنعان الفرح ولا يذوب فيهما الأفراد ، ولا حتى العرسان ، فى كلية ما ؛ وإنما تسيطر قيم المباهاة والمنافسة فى الصعود على السلم الطبقى . ففى الانتفاضة نجد فرحاً داخلياً حقيقياً ؛ وفى الخطوبة نجد فرحاً خارجياً مصطنعاً . وهذه المقابلة بين الحقيقى والمتكلف ، بين الأصيل والمزيف ، هى التى تحكم تطور شخصية البطلة ليلى حيث تنتهى بالتخلص من القوالب القامعة ، على غير ما تفعل صفاء ابنة دولت هانم التى تنتحر لأنهم زوجوها رجلاً لا يتميز إلا بغناه، وكذلك جميلة التى زوجت برجل مماثل وانتهت كما يقول يوسف الشارونى بالانتحار الأخلاقى حيث مارست الخيانة الزوجية [١٣] .

وفى المقابل نجد فى (الشيخوخة) نزوعاً إلى تصوير يقترب من المنمنمات بتوثيقه لتفاصيل شديدة الدقة من المشاعر الداخلية الحميمة . فعوضاً عن المجاميع البشرية نجد الانشطار الداخلى أو اللحظة العابرة المكثفة لحالة ما:

« المطلق الآن فى عقلى قرين الموت ، رهين برفض قانون الحياة المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائب. ولكن هل هو كذلك فى وجدانى ؟ » (الشيخوخة ، ص ٣٢) .

فلا يمكن التمييز بين رفض المطلق عقلياً وتبنيه وجدانياً إلا لمن يرسم بفرشاة رفيعة ؛ وتشرّح لطيفة الزيات الدقائق وترى الظلال والفروق التى تلتبس على الفرشاة الغليظة :

« كم بدت غريبة ومنبتة المرأة المريضة وهى ممددة على السرير المعدنى الأسود فى حجرة معلقة فى الهواء ما زالت بقايا الجير تعلق ببلاطها . كم بدت غريبة ومنبتة وهى تنام ربما لأول مرة على سرير ، نومة غير نومتها . وتساءلت : هل يتأتى للمرأة المريضة أن تعود الآن إلى حيث تنتمى وقد انتهت اللعبة ؟ »

(الشيخوخة ، ص ١٠٧) .

فإذا تميزت رواية (الباب المفتوح) ، على حد قول لطيفة الزيات ، بأسلوب الانطباعيين [١٤] ، فإن أسلوب (الشيخوخة) يتميز بالنمنمة . ولكن ما دلالة الشكل الأسلوبى وإيحاءاته الإيديولوجية ؟ وما مدلولات الجدارية والمنمنمة؟ إن الجدارية توحى بالقدرة على الإمساك بالكل ، بالتمكن من تصوير الجماعى ؛ أما المنمنمة ففيها اعتراف ضمنى بانفلات الكل ، وبناء على ذلك الاكتفاء بتصوير دقيق للجزء الممكن الإمساك به . فعوضاً عن حفلة خطوبة تقنّع المساومات الطبقية فى (الباب المفتوح) ، نجد فى (الشيخوخة) كيف أنتهت البطلة فى مشهد زوجى مزيف :

« . . . تتناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين ، وما من عشق بينهما »
(الشيخوخة ، ص ١٠٠)

وهذا التفضيل للمشهد الثنائى على الجدارية الجماعية ، والنقلة من وصف مطول يكشف عن صفقة إلى وصف مقتضب يكشف عن خيبة ، يدل على أن البانوراميـة تنسحب لتأخذ مكانها اللقطة . ففى (الشيخوخة) القص موجّه لقارىء لا يحتمل الإسهاب والتطويل والصورة المكتملة ؛ فتقدم له لطيفة الزيات باختصار وتكثيف جزئية تكشف عن الصورة الأكبر . ويمكننا أن نقول : إن استراتيجية (الباب المفتوح) هى « التمثيل » واستراتيجية (الشيخوخة) هى « الكناية » حيث يصور فى العمل الأول الكل أدبياً ، وفى العمل الثانى يصور الجزء أدبياً ليشير إلى الكل . وإذا كانت رواية (الباب المفتوح) تهتم بالمكان أساساً ، فمجموعة (الشيخوخة) تركز همها على الزمان ، وإذا كان المنطق التطورى فى العمل الأول تعاقبياً ، فهو تداخلى فى العمل الثانى . وبينما نجد أثر الخارج على نفسية ليلى بطلة (الباب المفتوح) ، نجد فى الغالب أثر نفسية بطلات (الشيخوخة) فى تصوير الخارج . والإشكالية عند ليلى ــ فى (الباب المفتوح) ــ هى وصولها إلى الوعى الحقيقى الذى سيحدد خطواتها المتعثرة ، وأما فى بطلات (الشيخوخة) فكثيرا ما يكون الوعى متوفراً ولكن نقله إلى حيز الفعل صعب :

« ما بين تفكير مخطط لمحاضرة ، لندوة ، لمقال ، لحديث إذاعى أو تليفزيونى تقرأ ، كل شىء وأى شىء حتى لا تفكر . إن لم تجد ما تقرأه أسعفتها نشرة طبية للدواء ملقاة هنا أو هناك . هل أصبحت كالقطار يفقد توازنه ويتحطم إن خرج عن شريط السكة الحديد؟ » (الشيخوخة ، ص ٩٦ — ٩٧) .

إن تشكل البطلة فى (الباب المفتوح) يتم من خلال كشفها المتعثر بين الحقيقى والمزيف من جهة ، ومن جهة أخرى من خلال توصلها إلى التخلص من العلاقات الأبوية (علاقات السلطة العمودية) وإنشاء علاقات أخوية (علاقات الزمالة الأفقية) . والرواية توضح بشكل قاطع كيف أن العلاقات العمودية التى تنتهج السيطرة والاتكاء على السلطوية والتبعية ، تعيق نمو العلاقات الأفقية التى تعتمد على الحوار والتكامل ، على الجدل والتفاعل .

ويتجلى هذان النمطان من العلاقات فى أسرة ليلى؛ فأبوها محمد سليمان يمثل البطريركية التقليدية ، وتنحاز أمها لمنطقه بالتبعية . أما أخوها محمود فيمثل الرفيق والمحاور والنموذج الإنسانى . وتأرجح ليلى بين طاعتها لوالدها محمد وانجذابها لأخيها محمود يأخذ أوجهاً مختلفة . فتجربتها العاطفية الأولى مع ابن خالتها عصام وصداقتها مع أخته جميلة تسفران عن زيفهما ؛ فهما على الرغم من جيلهما لا يمثلان البديل الأخوى بل ينجرفان فى تيار النمط السائد فى الحياة بكل تفاهته وسطحيته . وهذا مما يجعل ليلى تنغلق على نفسها . وتعزز القيم السائدة نموذج عصام وجميلة وتقمع نموذج محمود وليلى . أما محمود فيبقى على طول الخط فى مواجهة القيم السائدة ومشاريع والده له ،

ولكن ليلى تحت ضغوط القيم الجنساوية تتعثر فى مسيرتها ، فهى أكثر هشاشة من أخيها . ويتضح ذلك حتى فى علاقتها مع صديقتيها فى الجامعة ، عديلة وسناء ، فعديلة تمثل الرضوخ بل النزوع نحو السائد ، وسناء تمثل المعارضة للسائد . وفشل ليلى فى الوقوف في صف سناء نفسياً راجع لعدم تمكنها من الاستجابة للتحدى ، ولهذا فهى تميل نحو عديلة التى تضمن لها بقيمها ونصائحها الركون والركود وعدم المواجهة . وأما حب ليلى المتوهج لحسين فهو الصورة الأصلية لرفيق مكمل ، بعكس عصام الذى يقدم صورة مزيفة للرفيق . وبما أن ليلى قد أحبطت ، ولا تجرؤ على الوقوف أمام المجتمع فى انشدادها لحسين ، فهى تعانى من أزمة نفسية تؤدى إلى اقتراب ليلى من الدكتور رمزى أستاذها فى قسم الفلسفة والذى يمثل الأب والسلطة الأبوية أى الرجل الذى سيمتلكها ويحدد لها خطواتها . وترضى ليلى به خطيباً ، خاصة وأن الجميع يغبطونها على هذه الزيجة .

ولكنها فى أعماقها لا تحس نحوه ونحو صرامته وجفافه وأخلاقياته المزيفة والتقليدية بالدفء أو الحنان . ومع هذا ، تصبح تابعة له ولآرائه ، ولكن فى لحظة تاريخية معينة تتطلب الدفاع عن الوطن والالتحام بالمقاومة والتواصل مع أخيها ، تتجرأ ليلى على الخروج من دائرة الحصار ، من أسر والدها وخطيبها ، وتذهب إلى بورسعيد مدرسةً تشارك فى حياة الأمة وتندمج مع الانتفاضة . هناك فقط تقدر ليلى أن تتخلص من رمز قيدها للدكتور رمزى : خاتم خطبتها ، وتتوحد مع حسين والجماهير .

إن الرواية فى خلاصتها نقلة تتم أمام أعيننا ، من خلال شخصية ليلى ، بين نمط علاقات أبوية إلى نمط علاقات أخوية ؛ نقلة من إعادة إنتاج نمط علاقات سائد إلى إنتاج نمط علاقات جديد . هى نقلة من الأصول والتكرار إلى الأساس والإبداع . وخلاصة الرواية هى نقلة من الاحتفال الطبقى بالزواج المصلحى إلى الاحتفال الشعبى بالانتفاضة المحررة . ولكن هذه النقلة لا تتم فجائياً ولا تصاعدياً ، بل تأخذ مساراً مركبًا من التقدم والتراجع .

ولكن أهم ما نلحظه فى بنية الرواية أن العلاقات العمودية (الأبوية ، السلطوية) لا تتعايش مع العلاقات الأفقية (الأخوية ، الرفقوية) . هناك تضاد لا يسمح لليلى إلا بأن تنتمى لأحدهما . فمشاعرها تتناوب بين الوعى والوعى المزيف ، وسلوكها يرتبط بنوعية الوعى . أما بطلات (الشيخوخة)، فلديهن تماس بين الوعى والوعى المزيف وانفصام بين السلوك والمشاعر يتم أحيانا التغلب عليه فتتحرر المرأة ، ولكن تحررها يختلف عن تحرر ليلى . عندما تتحرر ليلى من « السلطة» تدخل بالضرورة فى « الرفقة » ، أما نساء (الشيخوخة) فغالباً ما يكون تحررهن من « السلطة » على حساب دخولهن فى منطقة « فراغ » . فالتخلص عندهن من السلطة والزيف لا يؤدى بالضرورة إلى الرفقة والتحقق .

وخلاصة القول أن الفعل الروائى فى (الباب المفتوح) فعل متعد ــ إن صحّت استعارة المصطلحات النحوية ــ والفعل القصصى فى (الشيخوخة) فعل لازم، وكثيراً ما يكون مرتداً على ذاته . وهندسياً يمكن القول إن مسيرة (الباب المفتوح) تشكل سهماً ينطلق وينحرف أحياناً ، ولكنه فى التحليل الأخير يصيب هدفه، فالبنية هنا بنية استقامة . أما فى (الشيخوخة) فالمسيرة ملتوية تحتضن طبقات من الذات ومستويات متشابكة ومتداخلة من الذاكرة ، فهى لا تصيب الهدف ولكنها تحيط به وتؤشر له ، فالبنية هنا بنية استدارة . ولنستمع قبل الختام إلى لطيفة الزيات وهى تقابل بين عمليها :

« وفى ظل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية منذ ١٩٦٧ وإلى اليوم تستحيل رواية من طراز **الباب المفتوح** . وقد تعقدت الرؤية ، وسبل الخلاص تبدو مسدودة لحد الاختناق ، وقد ضعف العامل المشترك فى القيم فتعددت سلالم القيم من شريحة إلى شريحة من شرائح المجتمع ، وضاعت لغة الوجدان المشترك والناس ينقسمون على

أنفسهم فى جزر منعزلة تفتقر إلى الحد الأدنى من الوحدة الوطنية . وقد أدت كل هذه المتغيرات إلى تهميش الانتماء والنضال الوطنى .

وفى أواخر الخمسينيات ، وأنا أكتب **الباب المفتوح** كنت أتجه فى خطابى إلى دائرة عريضة من القراء ، وأعرف مسبقاً القيم التى تتقبلها وتلك التى ترفضها ، وأعرف مسبقاً نوعية الإيقاع على الوجدان الذى تستجيب له ، والنغمة الصحيحة الكفيلة بالتأثير فيها ، وفى أوائل الثمانينيات ، وأنا أكتب المجموعة القصصية ، كنت كمن يقفز معصوب العينين إلى البحر ، وتأتى أن تكون الدائرة التى أتوجه إليها بالخطاب أضيق نتيجة للتعددية فى القيم والتعددية فى الوجدان ، وتأتى أن أعزف دون أن أعرف مسبقاً إلى أى نغمة يستجيب القارئ . وفى هذه المرحلة استحال **الباب المفتوح** وكان أن توجهت إلى الفرد بمشاكله الخاصة شديدة الخصوصية.

والشيخوخة وقصص أخرى تنطوى على موقف سياسى ، شأنها شأن أى عمل فنى ... الزمان هنا فى كليته إن لم يكن فى جزئياته عنصر بناء ، يواتى الإنسان بالفهم لما استغلق عليه ، وبالمعرفة والقدرة على التجاوز والاستمرار . . . » (١٥)

لو قارنا عملى لطيفة الزيات بنماذج تراثية وعالمية لوجدنا رواية (الباب المفتوح) تقترب نسقاً وبنية من (حى بن يقظان) لابن طفيل ، حيث يتعلم البطل من خلال تأمله وتجاربه ، وإن كان فى سياق منعزل عن المجتمع . أما (الشيخوخة) فتقترب من بنية (ألف ليلة وليلة) حيث التداخل السردى وتوليد القصص بمستوياتها المتعددة . ونساء (الشيخوخة) كشهر زاد يتعاملن مع الزمن ، وصراعهن مع الوقت ، وإن كانت شهرزاد تحاول أن تكسب الوقت وبطلات (الشيخوخة) يحاولن إدراك معنى الزمن . ولهذا يمكننا أن نقول : إن بنية (الباب المفتوح) هى بنية الصيرورة وأما بنية (الشيخوخة) فهى بنية الوجود .

وتقف رواية (الباب المفتوح) شامخة فى معارضة (التربية العاطفية) لفلوبير ، التى نجد فيها بطلاً رومانسياً ، « فردريك مورو » ، يكرر بفشل متواتر مغامراته العاطفية . وفيها لا تشكل ثورة ١٨٤٨ الفرنسية ـ زمن القص ـ إلا إطاراً خارجياً ومفارقاً لانغماس البطل فى همومه الفردية وأوهامه العاطفية ذات الطابع البورجوازى. أما لطيفة الزيات فلا تقدم لنا جدل التكرار كما يقدمه فلوبير ، بل جدل التحول الذى ينتهى بالتخلص من العقد الموروثة ، من الإرث السلطوى ، ليدمج الأفراد فى حركية الحياة وعضويتها متوازياً ومتداخلاً فى آن مع انتفاضة ١٩٥٦ . أما مجموعة (الشيخوخة) فتعارض (البحث عن الزمن الضائع) ، حيث الإسهاب فى التذكر عند بروست والإيجاز فى الذاكرة عند الزيات ، فمارسيل بروست يستعيد الماضى من خلال الإطناب المترف بينما تقدم لطيفة الزيات تأملاً فى الماضى من خلال اللغة المقتصدة .

الهوامش :

(١) لطيفة الزيات ، **حول الالتزام السياسى والكتابة النسائية : مقابلة ، ألف : مجلة البلاغة المقارنة** ، العدد ١٠ (١٩٩٠) ، ص ١٤٧ .

(٢) لطيفة الزيات ، **الباب المفتوح** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩) . والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .

(٣) لطيفة الزيات ، **الشيخوخة وقصص أخرى** (القاهرة : دار المستقبل العربى ، ١٩٨٦) . والصفحات فى متن الدراسة تشير إلى هذه الطبعة .

(٤) فيصل دراج ، **جورج لوكاش ونظرية الرواية، شؤون فلسطينية** ، العدد ٩٠ (آيار ١٩٧٩) ، ص ٢١٠ .

(٥) من أعماله المترجمه إلى العربية والمتصلة بعلاقة الإيديولوجية والشكل ، راجع : ميخائيل باختين ، **الملحمة والرواية** ، ترجمة جمال شحيد (بيروت : معهد الإنماء العربى ، ١٩٨٢) ؛ **الماركسية وفلسفة اللغة** ، ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦) ؛ **الخطاب الروائى** ، ترجمة محمد برادة (القاهرة : دار الفكر ، ١٩٨٧) ؛ **الكلمة فى الرواية** ، ترجمة يوسف حلاق (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٨) ؛ **القول فى الحياة والقول فى الشعر** ، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى ، **الآداب** ، السنة السادسة والثلاثون ، العدد ٧ - ٨ (تموز - آب ١٩٨٨) ، ص ٣٥ - ٥١ .

(٦) راجع لمزيد من التفاصيل :

فاطمة الزهراء أزرويل ، **مفاهيم نقد الرواية بالمغرب . مصادرها العربية والأجنبية** (الدار البيضاء . نشر الفنك ، ١٩٨٩) ، ص ١٥٩ - ١٦٧ .

(٧) عبد المحسن طه بدر ، **الروائى والأرض** (القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩) .

(٨) راجع الدراسة الممتازة التى قدمت فى ندوة فكرية أقامتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية : سهام بيومى ، **الثقافة فى بورسعيد من المقاومة إلى الانفتاح** ، **ثقافة المقاومة ومواجهة الصهيونية** (القاهرة : مركز البحوث العربية ، ١٩٩٠) ، ص ٣٢٦ - ٣٤٣.

(٩) حمدى جمعة ، **ركود تام وشيخوخة مبكرة** ، **الأهالى** فى ٢٠ / ١٢ / ١٩٨٩ .

(١٠) يوسف الشارونى ، **دراسات فى الأدب العربى المعاصر** (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤) ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(١١) سميح القاسم ، قصيدة **الشيخوخة** فى ديوان **قرآن الموت والياسمين** (القدس : مكتبة المحتسب : د . ت .) ، ص ٢٠ .

(١٢) سهير فهمى ، **أزمنة لطيفة الزيات** ، **الأهالى** فى ٢١ / ٢ / ١٩٩٠ .

(١٣) يوسف الشارونى ، **دراسات فى الأدب العربى المعاصر** ، سابق الذكر ، ص ٢٢١ .

(١٤) لطيفة الزيات ، **حول الالتزام السياسى والكتابة النسائية : مقابلة** ، سابق الذكر ، ص ١٤٥ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

وجوه الفانتازيا

من سفر الخروج :

فى البدء كانت الحرية

غالى شكرى
(مصر)

- ١ -

فى ربيع ١٩٦٤ بدأ «الخروج الكبير» للمسجونين والمعتقلين السياسيين فى مصر. ورغم أن السجن السياسى الناصرى قد ضم خلال عقدين مختلف ألوان الطيف السياسية، فقد ظل المعتقل فى المخيلة الوطنية العامة هو «الشيوعى» أو «الماركسى» أو «اليسارى». لذلك، فحين بدأ «الخروج» من المعتقلات فى أبريل ١٩٦٤ كان المقصود به هو خروج «المناضل» الشيوعى أو اليسارى. كان أبناء الأحزاب القديمة وبعض البكوات والباشوات قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار، وأقبلت إجراءات التأميم الواسعة بين ١٩٦١و١٩٦٢ لتنجز تصفيتهم الاقتصادية بعد تصفيتهم السياسية بإلغاء الأحزاب قبل عشر سنوات من هذا التاريخ. وكان بعض العسكريين الذين فكروا أو خططوا لتنفيذ انقلابات لم تتم قد أمضوا أشهراً وراء الأسوار بين الحين والآخر خرجوا بعدها لاستلام المناصب العليا فى القطاع العام أو السلك الدبلوماسى. وكان الإخوان المسلمون يمضون منذ عام ١٩٥٤ فترات العقوبة المحكوم عليهم بها بعد محاولة جهازهم السرى اغتيال جمال عبد الناصر. وما إن أقبل عام ١٩٦٥ حتى كانت محاولتهم الثانية التى أعادت بعضاً ممن سبق الإفراج عنهم إلى السجن، وأطاحت بأعناق جديدة.

لذلك اقتصر توصيف السجين السياسى أو المعتقل طيلة النصف الأول من الستينيات على «الماركسى»، والمثقف الشيوعى على وجه العموم. والأسباب عديدة، فالشيوعيون المصريون لم يرفعوا فى ظل أكثر الفترات مدعاة لمعارضتهم السلاح بوجه النظام أو المجتمع، بل لم يدخل العنف مطلقا فى أطروحاتهم السياسية. ثم إن «الاتهام» الذى أحاط بالشخصية اليسارية كان دعوتها المزدوجة إلى العدل والديموقراطية. وكان مثيراً للتمزق أن يستجيب النظام لدعوة العدل الاجتماعى وأصحاب الدعوة داخل السجون، بينما تشرف على إدارة القطاع العام عقليات عسكرية بيروقراطية معادية غالبا للفكرة الاشتراكية. وكانت صورة «المناضل» الشيوعى مرادفة لصورة المثقف فى الوعى العام، فهو الكاتب والفنان والأستاذ الجامعى والخبير وحتى «العامل»، فقد كانت

الماركسية بحدّ ذاتها مفتاحاً ثقافيا، تفرض على المنتمين إليها التزوّد المستمر بأكبر قدر من المعرفة. كذلك أحيطت صورة «الماركسى» بإطار من فكرة «التضحية»، فهو ـ رجلا كان أو امرأة ـ يطلب عدلاً ذهبيا للجميع، ويدفع أجمل سنوات العمر ثمنا لهذا الهدف الذى لن يعود غالبا على الشخص أو الطبقة التى ينتمى إليها بأية «منافع». بل إن غالبية الحركة الماركسية من المثقفين كانوا يعانون أهوال الفصل من أعمالهم فى كل العهود، سواء أكانوا عمّالاً أم أساتذة أم كتّابا وصحفيين، بالإضافة إلى نموذج «الماركسى الأرستقراطى» الذى تخلّى عن طبقته وانضم طواعية بوحى المبادىء وحدها إلى «الكادحين».

لهذه الأسباب وغيرها ارتبط السجين السياسى فى المعتقل الناصرى بصورة «المناضل الشيوعى» فى المخيلة الوطنية. ومن ثم كان «الخروج الكبير» عام ١٩٦٤هو خروج هذا المناضل دون غيره. ولكن الخروج لم يكن من الأفعال البسيطة، أى أنه لم يكن مجرد الإفراج عن فريق سياسى تخاصمت أجزاء منه مع النظام الحاكم، فهذا النظام لم يعد كما كان ليلة القبض على الشيوعيين، ولم يعد الشيوعيون أنفسهم كما كانوا فجر اليوم الأول من الشهر الأول من عام ١٩٥٩. ولم يعد المجتمع، ولا المحيط العربى، ولا العالم بأكمله كما كان الحال قبل السنوات الخمس التى أمضاها أغلب الشيوعيين وراء الأسوار. كانت الدنيا كلها قد تغيرت بدءاً من الخريطة الاقتصادية الاجتماعية لمصر مرورا بانفصال الوحدة المصرية السورية واستقلال بقية الأقطار العربية المستعمرة، وانتهاءً بظهور العالم الثالث وكتلة عدم الانحياز واحتدام الصدام مع الغرب.

وكانت الحركة الشيوعية ذاتها على مبعدة ألف كيلو متر من الشارع المصرى قد زادت انقساما وتشرذماً واضطرابا، برغم آيات التضحية التى كتبتها أحيانا بالدم حين استشهد بعض رموزها تحت وطأة التعذيب، وبرغم بطولات المقاومة الروحية والجسدية والنفسية للذين بقوا أحياء. ولكن الهدف البعيد الذى أضمره القمع الوحشى كان قد تحقق، وهو التصفية السياسية. لذلك، فإن «الخروج الكبير» لم يكن عنوانا لربيع الديموقراطية، بل العكس تماما؛ فبعد شهور قليلة من هذا الخروج سوف تتخذ المنظمات الشيوعية قراراً متأخراً عن موعده بحلّ نفسها وانضمام أعضائها أفرادا إلى الحزب الواحد للسلطة الناصرية، وهو الاتحاد الاشتراكى. كانت هذه النهاية مضمرة تحت السطح وداخل الأسوار، فالقرار لم يكن «تخاذلا» من جانب بعض القيادات، وإنما كان إقراراً بواقع حقيقى فى صفوف الشيوعيين داخل السجون. كانت التنظيمات قد حلّت عمليا قبل الخروج، فكريا وسياسيا وأحيانا تنظيميا. وكانت السلطة قد أحرزت بهذه التصفية أقصى «نجاحاتها». ولكنه فى واقع الأمر كان النجاح الذى يخفى نهاية الطريق المسدود أمام الديموقراطية، ويحجب الإخفاق الذريع لحكم الحزب الواحد. وكان حلّ المنظمات من جهة أخرى مساهمة نشطة فى تيسير الدكتاتورية والتسليم بشرعيتها. ذلك أن الدفاع المستميت للشيوعيين عن أحقيتهم وغيرهم بالمنبر المستقل والتنظيمات المستقلة كان دفاعاً عن جوهر الديموقراطية. أما وقد انتهى «النضال» بهدم هذا المنبر وتغييب فكرة الاستقلال، فقد كان إسهاماً مباشراً فى ترسيخ البنية الاستبدادية الانفرادية الواحدية فى النظام والدولة والمجتمع. وهو نقيض الأهداف المعلنة للحركة الشيوعية خلال العقود الأربعة السابقة على هذه «الهزيمة».

خرج المثقف ـ المناضل إذن مهزوماً من المعركة الضارية. فقد الهدف والوسيلة التى كان يحقق وجوده بواسطتها، وكان يكسب هذا الوجود معناه.

كذلك السلطة الحاكمة التى توهمت أنها ربحت المعركة ضد الإيديولوجيا؛ ضد «المثقف الجماعى» و«المثقف العضوى» على السواء، لم تشعر قط بالبساط ينسحب من تحت أقدامها التى شرعت تنغرز تدريجيا فى الرمل حين اتسعت المسافة بين الواقع واللافتات وبين البنية الاقتصادية ـ الاجتماعية من ناحية، والبنية السياسية

من ناحية أخرى. كانت الديموقراطية همزة الوصل الوحيدة القادرة على ربط التحرير بالتنمية وربط الأرض بالإنسان، ولكن غيابها المستمر هو الذى أقام الثغرة الواسعة التى نفذت منها الهزيمة بعد ثلاثة أعوام فقط من «الخروج الكبير».

هزيمتان، إحداهما للمثقف والأخرى للسلطة، تأسستا فى سفر التكوين، كان لابد أن تشاركا فى «كتابة» سفر الخروج. وليست مصادفة أن تكون الرواية الجديدة الأولى والجديرة بهذا الاسم من ثمار هذا الخروج الملتبس والمزدوج الدلالة. كانت هناك عدة روايات كتبها «الشباب» خارج الأسوار خلال النصف الأول من الستينيات. ولكن (تلك الرائحة) التى صدرت وصودرت فى فبراير ١٩٦٦ كانت البشارة الأولى التى كرست ظهور «رواية جديدة» تخترق مظلة التجديد الأبوى والأخوى التى فردها توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحى غانم ويوسف إدريس. فى العام نفسه كان الحكيم قد نشر المسرواية (.بنك القلق)، وكان نجيب محفوظ قد نشر (ميرامار). وفى كلتيهما كان الهجاء فى حدّه الأقصى لأجهزة الأمن والاتحاد الاشتراكى. وكان التجديد فى حدّه الأقصى هو امتزاج السرد بالحوار أى تقسيم المونولوج بين الأقنعة، أو تعدد زوايا النظر فى الأقنعة حول واقعة واحدة هى جسم «الجريمة». والكاتب على هذا النحو شاهد من أهل البيت الآيل للسقوط، من أصحابه وضحاياه فى وقت واحد. كان ذلك فى سفر التكوين، حيث القمع والهزيمة توأم ولدته الفانتازيا الفاجعة: نهاية النهايات لمعادلة النهضة فى إخفاقها المأسوى للتوفيق بين التراث والعصر.

صنع الله إبراهيم (١٩٣٦ ـ ..) فى (تلك الرائحة) ليس من أهل البيت الآيل للسقوط، ولكنه من ضحاياه الذين بقوا أحياء يبحثون عن رؤية جديدة وسط الظلام؛ أحد رواد الطريق المجهول إلى بيت جديد، إن لم يكن أولهم. عاش أهوال سفر التكوين من القمع إلى الهزيمة فلم يكن شاهداً، ولم يحاول تكرار بناء البيت القديم من رماد العنقاء التى احترقت. كان المثقف والشيوعى، ولكن من جيل آخر سوف يقدّر له أن يؤسس رواية جديدة «تبحث» فى جمالياتها الخاصة عن رؤية جديدة تجاوز «الهجاء» للقديم والبكاء على الأطلال، وبالتالى تنزع عن الفانتازيا أقنعتها وتعرى الوجوه، فهى ليست «شهادة» على الماضى، وإنما «بحث» فى الحاضر و«سؤال» حول المستقبل.

ولعل سيرة حياة الرواية هى نوع من التناص بين الوعى والتاريخ . لذلك يمكن القول دون مواربة إن (تلك الرائحة) عدة نصوص، لا باعتبار الطبعات غير الكاملة أو المصادرة، وإنما باعتبار النّص المقروء الذى تلقاه الطرف الآخر فى عملية الإبداع الجماعى. وبالتالى فقد ظلت الرواية نصاً قيد الإبداع فى الكتابة وحدها عشرين عاماً بين ١٩٦٦و١٩٨٦ وستظل نصاً قيد الإبداع فى القراءة طالما بقيت عملية « البحث» و«السؤال» قائمة فى بنيان التجديد الروائى المصرى، والعربى عامة، حتى يصل البحث إلى رؤية والسؤال إلى جواب ، فتنتهى دورة وتبدأ أخرى، وتدخل المرحلة بكاملها فى عداد التراث.

وإذا كان من الصعب في علم الجمال «معرفة» من اختار الآخر الرواية أم الروائى، فإن صنع الله إبراهيم، كأبناء جيله فى الأغلب الأعم، هو المادة الروائية التى كانت تبحث عن «مؤلف». لم يكن الخروج من الحائط المسدود ممكنا إلا لجيل ليس متورطا بعقد إيجار أو عقد ملكية بالسكنى فى البيت القديم. جيل لم تستنفد قواه هذه السكنى بين الجدران المغلقة على المعادلة القديمة والرؤية التى اعتادتها. جيل لا ترى عيناه حائطا مسدوداً فيخترقه دون مبالاة بالحريق. هكذا كانت ثقافته المغايرة وخياله المختلف ومن ثم قراءته للزمان والمكان، للتراث والعصر، الوعى والتاريخ. لا ينتمى إلي «المدينة الفاضلة» لجيل الأربعينيات، ولكن الزمن اعتصره بين شقىّ الرحى فى سفر التكوين الجديد، بين القمع والهزيمة، بين الواقع والشعار، بين المجد والانكسار، وبين النهر والسراب.

إنه المثقف «المناضل» المهزوم سلفا من غير مشاركة في صنع الهزيمة المركّبة: هزيمة الوطن والنظام والإيديولوجيا. ضاع الهدف الذى يحقق وجوده، وضاعت الوسيلة التى يكسب بها هذا الوجود معنى، وهو بعد فى «العنفوان». هذه هى المادة الروائية التى تلمّس الحكيم ومحفوظ وغانم تخومها بالحدس، فكان المثقف اليسارى فى أعمالهم عنوانا وقناعاً للفانتازيا وموضوعاً للمأساة بصفته «السجين السياسى» دون غيره فى المخيلة العامة، وكان «الخروج» في هذه الأعمال إفراجاً عن السجين الذى بادر الواقع ـ حلّ المنظمات والانضمام إلى الحزب الواحد ـ بتكذيبه بعد أقل من عام، كما كان هذا الخروج فى تلك الأعمال انفراجا سارعت الهزيمة بتكذيبه أيضاً. أما صنع الله إبراهيم ورفاقه فقد كانوا المادة الروائية التى عثرت فيهم أنفسهم على «المؤلف» وعلى الرواية، فجاء «الخروج» فى أعمالهم ملتبسا. إنه الخروج بعين فى الداخل وأخرى فى الخارج، وهو خروج الجسد من الروح التي كانت تبث فيه «حياة» الخارج وحياة الداخل. إنه الآن خارج «النظام» أو المنظومة التى عاش فى طاحونتها من قبل، سواء منظومة السلطة أو منظومة المعارضة، وقد وجد نفسه فى «حالة» الفوضى، ليس بالمدلول السياسى المباشر، وإنما بالمدلول الأنطولوچى الشامل لأنقاض الواقع وخرائب النفس ومتاهات الغاية. لم يصبح الجيل فوضويا سياسيا أو عدميا فلسفيا، ولكن الفوضى والعدمية كانتا كامنتين بين فقدان الهدف والوسيلة القديمين واستحالة تحقيق الوجود وإكسابه معنى بعيدا عن هدف جديد ووسيلة جديدة.

وقد انبثق الهدف والوسيلة معاً فى وقت واحد، لدى أصحاب المواهب الذين تلدهم مصر فى مخاض عسير خلال أزماتها الكبرى. جاء الهدف«بحثا» مضنياً عن رؤية جديدة وسط الظلام فى صيغة «سؤال» هو الكتابة. لذلك جاءت السيرة الذاتية لرواية (تلك الرائحة) نصّاً خفيا مضمراً فى عملية التناص بين الوعى والتاريخ.

ولم يعد ممكنا «قراءة» الرواية بغير سيرتها التى تفصح وتسكت عن دلالة «الخروج» الأبعد من الإفراج والأعقد من الانفراج، والأشمل من الأفراد والتيارات والأكمل من الرموز والأقنعة والمراحل. الفانتازيا قائمة، ولكن من خلال وجوه الناس والأشياء والزمان والمكان. والقمع يرافق الهزيمة لا يزال، فسفر الخروج لم يلغ سفر التكوين، ولكن الحرية تغدو النظام الدلالى الثانى فى «الكتابة» الروائية الجديدة.

ليس ما كتبه صنع الله إبراهيم تحت عنوان «على سبيل التقديم» مجرد سيرة ذاتية للمؤلف فى إحدى لحظات الكتابة، وإنما إضافة إلى ذلك هى سيرة ذاتية للكتابة فى لحظة استثنائية من حياة الكاتب بما هو كاتب، هى لحظة الميلاد. ولأن ميلاد الكاتب والكتابة يسبق التاريخ الفعلى لظهور «المكتوب»، فإن السيرة لا تتوقف عند الحاضر المكتشف، بل تخترق الماضى الكاشف والمستقبل قيد الاكتشاف. ذلك أن النصّ فى خاتمة المطاف هو الكشف. والكشف هو الصيغة الدلالية «للبحث»بوصفه صيغة جمالية. يقع العادى والمألوف ـ المرئى والمسموع والمحسوس ـ فى قلب المفاجىء والغريب وغير المتوقع، غير المنظور وغير الملموس. الموت فى الحياة. هكذا يصبح الحدس، وليس التاريخ، نسيجاً لغويا لسيرة الحياة، بينما يستحيل فى الرواية كينونة أشبه ما تكون بضفيرة الذاكرة والمخيلة فتمحو المسافة بين الماهية والهوية.

هل يعنى ذلك أن سيرة الكاتب والكتابة ـ لحظة الميلاد ـ نصٌ واحد؟ أم أن «على سبيل التقديم» نوع من التضمين غير التقليدى، لا مفر لرؤية النص ـ قراءته ـ من دونه؟ هل ينقص النصّ شيئا إذا حذفناه؟ هل هو إضافة من الخارج، أم أنه ذاكرة النص؟ وهل «يعيش» النص بعد التخفف من وطأتها فى «المستقبل» لدرجة الفقدان؟ أما وقد أثبت الكاتب هذا الهامش الأمامى كخط الدفاع الأول فلابد من قراءته.

- ٢ -

بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة الطبعة الأولى من (تلك الرائحة) لا ينسى كاتبها، ناقدها - يحيى حقى - ومقدمها يوسف إدريس ما أثارته بعض المشاهد من «تقزز» أو «اشمئزاز». وليس يحيى حقى أىّ كاتب، ولا يوسف إدريس. تمتلىء (دماء وطين) وقصة (الفراش الشاغر) للأول بما كان يسمى قبله بالمحرمات. وتمتلىء (حادثة شرف) و (بيت من لحم)، (النداهة) و(مسحوق الهمس) و(العتب على النظر) للثانى بما كان يسمى قبله بالأدب (المكشوف)، أو الكتابة العارية، الفضائحية. ولكن ما كان يؤخذ على أمين يوسف غراب أو إحسان عبد القدوس، لم يعد موضع مؤاخذة بالنسبة ليحيى حقى أو محمود البدوى أو يوسف إدريس، بسبب المواهب الكبيرة فى الكتابة، وبسبب الانتقال التدريجى بالكتابة على أيدى هذه المواهب إلى رؤية نوعية جديدة.

ما الذى دعا إذن يحيى حقى لأن يقول فى ذروة حماسه لرواية (تلك الرائحة):

«لكنه - أى الكاتب - مضى فوصف لنا عودته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنى الملقى على الأرض. تقززت نفسى من هذا «الوصف الفزيولوچى» تقززاً شديداً لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها. إننى لا أهاجم أخلاقياتها، بل غلظة إحساسها وفجاجته وعاميته. هذا القبح الذى ينبغى محاشاته وتجنيب القارىء تجرع قبحه» (من تقديم صنع الله للطبعة الخامسة ١٩٨٦ ص٧).

وكيف اقترب هذا الانطباع لكاتب من جيل سابق من كلمات يوسف إدريس فى مقدمته الأكثر حماساً للرواية وكاتبها الذى كان «صريحا إلى درجة اشمئزت نفسى فيها من بعض تعبيراته» (المصدر نفسه ص ٢١). ماذا يعنى هذا التقارب - إذا لم نقل التطابق - بين قمتين فى الكتابة «الحديثة» و«المعاصرة»؟ وهل نجاوز مقتضيات اللياقة إذا جرؤنا على مقارنة «اشمئزاز» يحيى حقى ويوسف إدريس «باشمئزاز» الرقيب الذى سأل الكاتب ساخراً «لماذا رفض البطل أن ينام مع المومس التى أحضرها صديقه.. هل هو مرخى؟» (ص٦). ولا مفر حينئذ من التساؤل عما إذا كان النصّ الرقابى المفضوح هو نفسه النّص النقدى المكبوت فى كلمات حقى وإدريس؟ أى أن «الرقابة» النقدية هى الوجه الآخر للرقابة الأخرى التى فرضت بدورها على أحمد حمروش أن يسحب مقاله عن الرواية من المطبعة(ص٢). ثلاثة رموز تشير إليها النصوص، رفضت (تلك الرائحة) فى تبسيط مخلّ يخفى المسكوت عنه: الدولة، والمجتمع، والقيم الفنية ممثلة فى «طليعة التحديث» التى (كانت) ذات يوم. أى أن المفارقات يمكن إحصاؤها: الدولة لم تتحجج بالسياسة، والمجتمع ممثلا فى الإعلام لم يتذرع بالدين، وسلطة الكتابة (يحيى حقى فى المقام الأول ويوسف إدريس بدرجة أخف) لم تعترض على النصّ. ماذا إذن؟

لنتابع «اعترافات» صنع الله إبراهيم، باعتبارها «سيرة ذاتية» للنّص فى مستوياته المتعددة. لم تكن (تلك الرائحة) هى الرواية التى بدأ كتابتها فى السجن، ولم تكتمل قط، واكتفى صاحبها بأنها كادت أن تكون رواية الطفولة. هذا السجن الذى يبدو كالرحم، لا بالنسبة لهذا الكاتب وحده، وإنما لأكثر أبناء جيله. كان من الطبيعى أن تكون رؤى «الطفولة» هى الورشة التى يجرب فيها الكاتب أولى خطاه نحو الكتابة. وكان من الطبيعى ألا تكتمل الرواية الأولى لأن السجن - الرحم ليس دائرة مغلقة، فتصبح تجربة الكتابة مخاضاً يبشر بالولادة المقبلة. وهى الولادة التى ينسلخ فيها الوليد عن الأم السابقة الوجود على السجن (ثقافة الخمسينيات واختياراتها)، ويقتل الأب (الدلالة السياسية المباشرة للاعتقال).

كانت للانسلاخ عن الأم أدوات تسللت من جدران المعتقل: يفتشنكو وفوزنسكى وتفاردوفسكى بكل ما تعنيه هذه الأسماء (السوفيتية) من تمرد، والكتابة التلقائية (المسماة خطأ بالآلية) وفنون الضوء والحركة فى الولايات المتحدة (وكانت تحمل أنباءها المجلات الثقافية المزدهرة فى الستينيات)، والرواية الجديدة (المضادة،

الشيئية وغيرها من مصطلحات رافقت أعمال ميشيل بوتور وآلان روب جرييه وروبير بانجيه وناتالى ساروت) فى فرنسا، والمسرح الوافد من جنسيات متعددة: بيكيت، يونسكو، آرابال، چان چينيه، بيتر فايس، دورينمات، أرنولد ويسكر، چون أزبورن، هارولد بنتر. وبقية السلالات التى ودعت سارتر ودى بوڤوار وكامى، وجاوزت الغربة واللاجدوى ومشروع الحياة الوجودى وسيزيف المعاصر ودروب الحرية المطروقة والذباب الذى يطن بأصداء المقاومة والطاعون وكاليجولا، إلى الحافة الملتهبة بين الفجوة العدمية السحيقة والشاطىء الفوضوى المغروس بالأحجار غير الكريمة. كان السجن يعج بأصداء هذا الجديد المجهول، والوافد من الشرق والغرب ومن الشمال والجنوب، من بحار الإيديولوچيا المتلاطمة الأمواج العاتية (بالسقوط الرسمى للستالينية) إلى خارج الحدود الدولية للميتافيزيقا (بوصول أول إنسان إلى القمر وتدشين ثورة الاتصال والمعلومات). بالرغم من أسوار السجن العالية والبعيدة ،كانت هذه كلها وغيرها من أدوات تغيير المعرفة الخمسينية قد تسللت إلى عقول ووجدانات جيل مهيأ لاستقبالها. كانت أدوات الانسلاخ عن الأم التى أعطوها اسماً كودياً هو: الواقعية الاشتراكية، بكل تجلياتها الخفية والمعلنة التى تجاوز المدلول الاصطلاحى فى النقد الأدبى. يقول صنع الله إبراهيم بعد عشرين عاماً من السجن:

«كنت أعود إلى الرواية، فأجدنى عازفاً عن المضىّ فى كتابتها، فقد ضاع الوهج الذى لازم العمل فيها بين جدران السجن، واستولى الواقع الجديد على كل مشاعرى. ومن جديد برز السؤال المعهود: ماذا أكتب وكيف أكتب. أقول من جديد لأنه لاحقنى فى السجن منذ اللحظة التى قررت فيها أن أهب حياتى لهذا الفن.. متحديا الصياغة التى ألهبت خيالنا فى الخمسينيات للعلاقة بين صورة العمل الفنى ومضمونه» (ص٨).

وبقدر ما يشى هذا النص بالانسلاخ عن الأم، فإنه يكبت مقتل الأب، فبعد أن كانت الحياة موهوبة للسياسة وعقيدتها التى أفضت إلى السجن، منتهى الولاء للأب ـ الاختيار، أضحت موهوبة للكتابة، الاختيار الجديد الذى لا يقبل شريكا. وكانت أدوات قتل الأب جاهزة على استحياء داخل السجن، وعلى غير استحياء خارجه: قام خروشوف بتحطيم «تمثال» ستالين، ثم سقط خروشوف وبقيت الستالينية. قام عبد الناصر بتحطيم «تمثال» الرأسمالية ثم انهزم وانتصر «الانفتاح». وفى إحدى زوايا التقاطعات الحادة ـ زيارة خروشوف لمصر الناصرية قبل سقوطه بأقل من عام وقبل هزيمتها بأقل من عامين ـ كان الخروج الكبير من السجن، فاكتمل الانسلاخ عن الأم لجيل كامل سواء أكان داخل السجن الصغير أم خارجه فى السجن الكبير (وليس من المصادفات أن يشير الكاتب إلى هذه الرموز: رؤوف مسعد، كمال القلش، عبد الحكيم قاسم، إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، يحيى الطاهر عبد الله، غالب هلسا) وغيرهم كثيرون ممن لم يذكرهم، وبعضهم أمسى من شهداء نقطة التقاطع الحادة وانقطاع الحبل السُّرى إلى الفطام الدموى بالهزيمة فى مستوياتها المتعددة السابقة على ١٩٦٧ والتالية لها. كان الخروج من الرحم أو الانسلاخ عن الأم قد اقترن بقتل الأب حين أقدم الشيوعيون على ما سمّى «بحل الحزب» والانخراط فى الإيديولوچيا التنظيمية لسلطة الدولة القاتلة لشهدى عطية الشافعى الرمز الأكبر لضحايا تأييدها؛ المفارقة الفاجعة. ولكن الوجه الآخر للمفارقة المأساوية كان إسهام شهداء الديمّوقراطية المذبوحة فى مواصلة ذبحها بتكريس (شرعية) الحزب الواحد.كان مجرد الوجود للحزب الشيوعى اعتراضاً ولو سلبيا أو شكليا على دكتاتورية الحزب الواحد. أما التسليم لسلطة هذا الحزب الواحد فقد كان إسهاماً بارزاً فى نفى الاعتراض وإعداد الفضاء السياسى الاجتماعى الثقافى لسيطرة الحكم الشمولى القائم أو الحكم الشمولى الكامن (الإسلام السياسى). ولكن الأمر على صعيد الخيال الثقافى كان قتلاً للأب،

حتى بالنسبة للماركسيين غير المنظمين وأحيانا بالنسبة لغير الماركسيين. كان مفهوم «قتل الأب» خارج الإيديولوچيا هيكلا من الرموز ومنظومة من الدلالات الأبعد من السطح السياسى لا يقل هولاً عن «موت الله» عند ديستويفسكى أو نيتشه ـ على اختلافهما ـ أو إعادة صلْب المسيح عند كازنتزاكس. كان الدين عند هؤلاء بنية ذهنية متكاملة الأركان فى الذاكرة (الماضى) والمخيلة (المستقبل) يقع بينهما الحاضر فى دائرة الإيمان (الواقع، الممكن، المحتمل، الضرورى، المفيد، ثم المرجح، المؤكد، الحقيقى، المحتم، اليقين). إنه قانون الإيمان بالحرف الإنجيلى: الثقة فيما يرجى والإيقان بأمور لا ترى. كانت الماركسية الحزبية أو الحزبية الماركسية قد تحولت إلى هذا المفهوم للأب: قانون إيمان. وكان الحزب هو كنيسة هذا الإيمان. و جاء حلُّه فى مصر قتلاً للأب. ولكن أجيال الثقافة اختلفت بالنسبة لعملية القتل: بعضها قال مع ديمترى كارامازوف: «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح». وبعضها قال مع شمشون: «علىّ وعلى أعدائى». وبعضها قال: «بأحجار الأعمدة المحطمة يمكن أن نبنى المعبد على أنقاض القديم». وبعضها الأصولى ردد مع النّص: «الكنيسة ليست مبنى من الحجر، بل هى جماعة المؤمنين، والقلب موطن الإيمان». كانوا جميعا بدرجات مختلفة من تكوين الوسائل والغايات قد أبقوا عملياً على الأب فى القلب: هيكلاً من الرموز ومنظومة من الدلالات تشكل فى مجملها قانون الإيمان: خوفا من العدمية حينا ومن نقيضها ـ الأخلاق ـ حينا آخر. والتقت ذرائعية البعض بانكسار البعض الآخر بالتسليم الخاشع لدى البعض الثالث. ومن المفارقات التى يجب رصدها: أن هؤلاء الفرقاء من «المؤمنين» اختياراً أو اضطراراً أبقوا على الأب فى «قلوبهم» وهم أنفسهم أدوات القتل، بينما كان الجيل الجديد الذى ولد من أحشاء الستينيات المضطرمة بالآمال والخيبات هو الذى عانى أهوال قتل الأب ولم يبق عليه فى مستودع الأسرار، ولم يستبدل به أبا آخر. وكان المؤمنون الذين أبقوا على الأب، رغم أنهم كانوا أدوات قتله، هم الذين مضوا فى خط مستقيم ضد اتجاه التاريخ الذى سيبعثر «إيمانهم» أشلاء بعد ربع قرن فقط. أما الجيل الذى اقتلع الأب من أعماق الحشايا قبل انهدام المعبد، فهو الذى استبدل به الكتابة من المطلق إلى النسبى، من الواقع الخيالى إلى الخيال الواقعى. كانت الرحلة مضنية وشاقة وسط الظلام الشامل، وكان صنع الله إبراهيم أول من ارتاد الطريق المجهول بين أبناء جيله، وكان أول من فتح سفر الخروج إلى «الحرية». ولكنها الحرية الملتبسة. لم يكن الأب الذى يعنيه قد مات وحده. كان الجدّ أيضا ـ أو أبو الآباء ـ على وشك الموت أيضا: معادلة النهضة من التراث والعصر. كانت طموحات نجيب محفوظ وفتحى غانم ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب وميخائيل رومان، طيلة النصف الأول من الستينيات، هى البشارة المحبطة بأن رؤيا كاملة على وشك الانتهاء، وأن تجديداتهم الجسورة ليست أكثر من «مظلة» للجديد المجهول الذى يتعذر عليهم اكتشافه بأدوات الآباء القدامى. وكان هؤلاء الفرسان من أبناء الفئات الوسطى الذين تمترسوا فى أجهزة الدولة، فاستشعروا بمواهبهم الكبيرة أن «البيت» آيل للسقوط فلم يتوانوا عن إعلان هلعهم ـ مما أسميناه نبوءات الهزيمة ـ لأنهم كانوا من سكانه، لم يكونوا من المتفرجين أو من أصحاب معاول الهدم.

ولم يكن صنع الله أو أبناء جيله من هؤلاء. كانوا فى غالبيتهم من الفئات البينية والدنيا ومن خارج جهاز الدولة؛ كانوا من الهامشيين يعيشون تحت «المظلة»، ولكنهم ليسوا من أهل البيت الآيل للسقوط. لم يكن لمعظمهم عمل واضح أو مصدر ثابت للرزق أو حياة مستقرة. يقول صاحب السيرة :

«كنت قد وجدت عملاً فى حانوت لبيع الكتب الأجنبية (تخرج منه فيما بعد كلّ من رؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم). وكان عملى يحتم علىّ التواجد فى الحانوت طول اليوم. وبهذا كانت الفرصة الوحيدة أمامى

للكتابة الجادة هى يوم العطلة. ولازلت أذكر يوم كتبت الصفحة الأولى من (تلك الرائحة) فى مقهى بحديقة الأزبكية ذات صباح. ولم ألبث أن أدركت عبث هذا الوضع، فتركت العمل. وأتاح لى أحد الأصدقاء وهو الطبيب جمال صابر جبره مكانا يأوينى فى مسكن مهجور له فى مصر الجديدة امتلأ بالكتب القديمة»(ص١١).

ودلالة الفقرة واضحة، تستكملها وضوحاً دلالة الفقرة التى كتبها على ثنية غلاف الطبعة الأولى كمال القلش ورؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم :

«إذا لم تعجبك هذه الرواية التى بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، إنما العيب فى الجو الثقافى الذى نعيش فيه والذى سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية».

نحن إذن أمام جيل جديد واضح السمات الاجتماعية متمرد على القيم السائدة فى الكتابة والحياة على السواء. يقول صنع الله نفسه: «كان التمرد هو وقود المرحلة والتجربة كانت شعارها»((ص٩). ويشير إلى كتابين حول همنجواى كان لهما «بريق خاص فى مواجهة الترهل التقليدى فى أسلوب التعبير العربى» (ص١٠). ويكرر: «كان التمرد هو طابع الفترة» (ص٨).

ولكن السؤال الذى تنتظم حوله دلالات سيرة الكتابة:

« ألا يتطلب الأمر قليلا من القبح للتعبير عن القبح المتمثل فى سلوك فزيولوچى من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ فى شرجه، وسلك كهربائى فى فتحته التناسلية؟» (ص١٠).

هذا السؤال هو الذى تحول إلى رواية. وقد تحوّل فى الكتابة لا قبلها أو بعدها. كانت الكتابة هى السؤال. ولم يكن موقف الرقابة أو يحيى حقى أو يوسف إدريس أو أحمد حمروش إلاّ محاولات للجواب. لذلك، فإن القمع الكلّى أو الجزئى، والمعلن أو المضمر، لم يكن بسبب رأى سياسى أو دينى أو اجتماعى يخدش السلطة أو الأخلاق، بل كان السبب هو الكتابة ذاتها.

متى قال صنع الله إبراهيم : «أشعر كما لو أنى قد بدأت الآن فقط فى تعلّم الكتابة؟» (ص٧). الجواب الشكلى للزمن يقول إن هذه العبارة انصرف إليها ذهنه وهو يحاور يحيى حقى بعد عشرين عاماً من صدور ومصادرة (تلك الرائحة). ولكن الجواب المسكوت عنه هو أن هذه العبارة يستحيل انبثاقها من اللاوعى إلا حين خرج «الكاتب» من السجن أو حين خرج صنع الله من السجن كاتبا، وكان الخروج يرادف الكتابة. هو الكتابة. يفصح عن ذلك فى الاعتراف الجهير:

«كنت خارجا لتوّى من السجن، خاضعا للرقابة القضائية التى تستلزم التواجد فى المنزل من غروب الشمس حتى شروقها. وكنت أقضى بقية اليوم فى التعرف على عالم ابتعدت عنه، أكثر من خمس سنوات. وما إن آوى إلى حجرتى، حتى أجد نفسى مدفوعا لأن أسجل بلمسات سريعة ما مرّ بى من أحداث ومشاهدات كانت تهزنى بعنف وتبدو لى عجائبية» (ص٨).

نحن إذن فى السجن وخارجه فى وقت واحد. لحظة الخروج من الرحم (الذى حاول داخله أن يكتب رواية الطفولة، فلما خرج لم تكتمل). من الغروب إلى الشروق كان السجن الذى يمثله العسكرى ودفتره وتوقيع السجين. ومن الشروق إلى الغروب كان الخروج إلى عالم «يهزه بعنف» ويبدو «عجائبيا». والهزة العنيفة هى الحدّ الأقصى لانعدام التواؤم وغيبة الانسجام بين بنية الولادة ـ الخروج من الرحم ـ و بنية العالم الخفى عن العيون المغمضة داخل الرحم. لم تكن ثمة علاقة بين

الداخل والخارج، ولكن لولا الأول لما كان الثانى. كلاهما كان قد تغير، فالأول خرج أو تخرج كاتبا، والثانى أمسى موضوعاً للكتابة. لذلك كان اللقاء حتميا، وزلزالاً فى وقت واحد. كان «الواقع» الخارجى الذى يدخل إلى السجن على هيئة نظريات وتحليلات ومنشورات وتنظيمات، قد مات. لذلك بدا الواقع لعيون الكاتب الوشيك، كما لو أنه الخيال السحرى أو الأسطورة، عجائبيا. ليس هذا هو «الواقع» الذى كان يعرفه قبل الدخول أو الذى كان يسمع عنه بعد ذلك، ذلك الواقع المجفف فى علب الإيديولوچيا. وإنما هو واقع مختلف اختلاف الحلم عن الكابوس؛ فكانت الهزة العنيفة، واختلاف الرؤيا عن الرؤية فكانت الأعاجيب. «سجلها» يقول صنع الله: «بلمسات سريعة». لفرط غرابتها قام «بتوثيقها» حتى لا تضيع كأنها السرّ، أو العكس كأنها الحلم الذى يمكن لليقظة أن تبدده. والوثيقة تكتب نفسها، لا تحتاج إلى التوشية ولا إلى الأقنعة، فيمسى الكاتب هو الوثيقة وتغدو الكتابة هى القراءة. وضاع الوهج الذى لازم العمل فى رواية الطفولة داخل السجن. وحين قرأ صنع الله يومياته التى ثابر على كتابتها بعد الخروج، لم يكن يدرى أنه بين الغروب والشروق والعسكرى داخل السجن الجديد كان «يتحرر» للمرة الأولى. وحين قال حرفيا: «شعرت أنى قد وقعت أخيرا على صوتى الخاص». كان فى واقع الأمر قد اكتشف أن له صوتاً، فالصوت بالضرورة كالبصمة هو صوت خاص. ومن كان له صوت فقد تحرر، لا من أصوات الآخرين فحسب، بل من عالم اللاصوت ـ الرحم ـ السجن. لذلك كانت «الكتابة» ـ هذه الكتابة ـ فعل الحرية. حتى لو كانت الحرية ـ هذه الحرية ـ بين جدران السجن الجديد. لنتأمل إذن جوهر المفارقة، فالكتابة بين تلك الجدران هى ذاتها القراءة خارجها، فلم يكن صاحبنا يكتب سوى «الأحداث والمشاهدات» التى صادفته بين الشروق والغروب بغير العسكرى. إنه سفر الخروج: فى البدء كانت الحرية. كانت قراءة «الواقع» فى النهار الذى يجسّم الخروج نصف المسافة إلى الكتابة.

وكانت الكتابة فى الليل الذى يُجسّم السجن نصفها الآخر إلى الحرية. إنها إذن الحرية الملتبسة: الواقع المقهور والأنا الحرّة. ما زال سفر التكوين قائماً سارى المفعول: القمع والهزيمة، ولكن الكتابة (الجديدة) فعل حرية. ولم يكن الذى أثار «الاشمئزاز» لدى القيم «الأدبية الراسخة» وانتهاء بالرقابة سوى فعل الحريةِ الذى مارسه الكاتب ليكون هو هو، فإذا بقراءته للواقع تحدث «الهزة العنيفة» و«الرؤية العجائبية» لديه و«الاشمئزاز» لدى الرقابة الاجتماعية بمختلف تجلياتها. وكانت الكتابة (الجديدة الحرة) أو القراءة الجديدة للواقع المتغيّر قد عبرت عن ذاتها فى الاهتزاز العنيف والاكتشاف العجائبى، بينما أصابت السلطة الثقافية باختلاف مواقعها بالاشمئزاز المتدرج من فجاجة الرقابة على النشر إلى صراحة يحيى حقى، إلى التحفظ العابر عند يوسف إدريس. لم تكن الهزة العجائبية فى «الأحداث والمشاهدات» التى كان يراها الآخرون يوميا دون أن يصابوا بالدهشة، وإنما كانت فى الكتابة ذاتها أو القراءة المغايرة. كانت اللغة بدءاً من معجم المفردات وبناء الفقرات وانتهاء بتقاطع الأزمنة عبر الذاكرة والمخيلة قد أفصحت عن مكان كان مستوراً بالأغطية الأسلوبية والبلاغية والقيمية (المعتمدة والمعترف بها سواء من جانب الذين يدعمون بنياتها الذهنية وقوامها السياسى وقاعدتها الاجتماعية أو من جانب الذين يعارضون هذه القاعدة وذاك القوام وتلك البنيات). وكان هذا التكوين اللغوى الكاشف لما تخفيه اللغة السائدة (= الرؤى السائدة) هو الذى أصاب البعض بما دعوه «الاشمئزاز». وهو فى واقع الأمر الصدام الطبيعى بين رؤى توحدت بالمرئيات، وكتابة مفارقة تبحث عن رؤى مغايرة وسط الظلام.

ويجب أن نفرق دائماً بين المواقف ودلالاتها، فالرقابة الرسمية التى لم تجد ما يشين سياسيا (اكتشفت) ما يشين أخلاقيا، فهى قد صاغت البنية الأخلاقية للنظام السياسى بمصادرة الرواية. أما يحيى حقى، صاحب التجارب الرائدة فى التحديث، فقد أخلص فى صياغة الموقف الحقيقى للرؤى السائدة على

الكتابة. أما يوسف إدريس بوصفه رمزاً باهراً للأرق والقلق بين السائد والمغاير، فإنه لم يعترض إلا:

«على فكرة الهوامش واعتبرها مغالاة فى التجديد، وأقنعنى بنقلها إلى داخل النّص، كما اعترض على العنوان الذى اخترته للنص» (ص١١و١٢).

كان العنوان فى الأصل «الرائحة النتنة فى أنفى» وكان الكاتب قد حافظ، «على النّفس اللاهث الذى ميز اليوميات وأضأت بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعتها فى نهاية النص» (ص١١). ولكن هذه الاعتراضات أو التعديلات التى وافق الكاتب على إجرائها دون مساس يذكر بجسم الرواية لم تمنع يوسف إدريس من البوح بالاعتراض الآخر والأكثر أهمية حين قال إن الكاتب كان «صريحا إلى درجة اشمأزت نفسى فيها من بعض تعبيراته» (ص٢١).

هناك تباين إذن بين المواقف والمواقع، بين سلطة الدولة وسلطة الكتابة، وبين جيل وآخر فى الكتابة. ولكن الجميع يربطهم «الاشمئزاز» بمستوياته وتنويعاته وتجلياته المختلفة، ذلك أن (تلك الرائحة) كانت إيذانا بكتابة مغايرة كليا، وكان صاحبها علامة أولى لجيل كامل ومرحلة جديدة.

تبقى الإشارة إلى أن الرواية التى صودرت طبعتها الأولى فى القاهرة عام ١٩٦٦ قد تعرضت لمصادرات من أنواع مختلفة فى طبعات تالية: فقد نشرتها مجلة «شعر» اللبنانية عام ١٩٦٨ بعد حذف عدة مقاطع بالرغم من مناخ الحرية الذى كان يتمتع به لبنان فى ذلك الوقت. ثم صدرت فى مصر عام ١٩٦٩:

«بعد أن انتزعت منها (دار النشر) ودون إذن منى كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب» (ص١٤).

وهذه الطبعة المشوهة هى التى صدرت مرة أخرى فى سلسلة «كتابات معاصرة» عام ١٩٧١. لذلك يرى الكاتب أن طبعة ١٩٨٦ التى بين أيدينا، وقد صدرت فى القاهرة والخرطوم والدار البيضاء فى وقت واحد، هى الطبعة (الأولى) المعتمدة. والدلالة هى أنه برغم مضىّ أكثر من ربع قرن على «بداية» الكتابة الجديدة، بحيث أضحت أجيالاً واتجاهات وأكاد أقول لغات مختلفة، إلا أنها ما زالت على الصعيد السوسيولوچى أبعد ما تكون عن اللغة القيمية السائدة. إن أرقام التوزيع وعدد الطبعات وعدد الدراسات النقدية تؤكد أهميتها القصوى فى الانعطاف بالكتابة وجهة جديدة. ولكنها لا تؤكد وصول «البحث عن رؤى جديدة» إلى شاطىء الجواب. لذلك فالكتابة الجديدة أخلص لذاتها، وإن بقيت مفارِقة ومفارَقة، وكأنها برغم (شعبيتها الثقافية) فى حالة حصار. غير أنها بالتراكم قد استحالت معياراً محدداً للكتابة وما هو خارج الكتابة. هذا يعنى أنها مازالت فى رحلة، ولا أقول مرحلة، البحث، وأن جيل الستينيات قد أصبح أجيالاً عدةً حتى إن هذا المصطلح الزمنى لم يعد أداة إجرائية فى التحليل، وإنما أضحت الستينيات هى الكتابة الجديدة ذاتها وقد فجرت الينابيع فى مواهب أجيال جديدة «تبحث» بدورها عن رؤى. بل لم تعد الرواية بمعزل عن الإبداع الأدبى عموماً وإنما اشتبكت روح الستينيات بالقصة القصيرة والشعر والنقد فى جيش زاحف إلى سلطة الذوق العام ، لم يصل بعد.

ولا يخلو من المغزى أن يضطر صنع الله إبراهيم لإبراز هذه الفقرة:

«وجد الكثيرون فى الكتاب مادة للتفكه والسخرية. وتلقفته بعض العناصر لتستغله فى خدمة مصالحها، فحمله عبد القادر حاتم إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهده على ماوصل إليه الشيوعيون من تبذل وانحلال. وتوصل المؤتمر الإسلامى إلى نتيجة مماثلة. وآلمنى أن تستغل (مغامرتى) للمساس بقوة سياسية أحترم كفاحها وتضحياتها على مدى عدة عقود» (ص١٤).

إن هذا «الألم» الذى يكشف عنه الكاتب فى سيرة الكتابة، وبعده البعيد عما كان يسمى الواقعية الاشتراكية فى الوقت نفسه يفصح عن المدى الذى يمكن أن تصل إليه عمارة النص باعتباره خطابا مفتوحاً لكل من يهمه ومن لا يهمه الأمر، بدءا من القيادة السياسية للواقع المستور وانتهاء بقيادة الذوق العام مروراً بالسلطة الثقافية المهيمنة ومعارضيها سواء بسواء.

- ٣ -

بين الرواية التى لم تكتب قط، والرواية التى «تمت» كتابتها عدة مرات، يقع النص المتغير الخفى والمعلن معاً فى (تلك الرائحة). تلك المسافة الغامضة بين الإمكان والفعل يوجزها الهاجس: «كثيراً ما خالجنى الشعور بأنى قد أجهضت عملا كبيراً» يقاطعه يقين «الإنصات الداخلى والاعتراف من صلب الواقع الحقيقى». فى منتصف المسافة بين الشك واليقين تنبثق مفردات «الاحتمال» أو حالة «السؤال» التى شكّلت بنية الرواية. وحين يستحيل الكاتب هو الكتابة، فإن ضمير المتكلم لا يعود الراوية المفارق الذى يخلق شخوصه وأحداثه والمصائر والأقدار كلعبة يعرف سلفاً نتائجها فيفقد حاسة الالتذاذ بالنص المكتوب أصلا فى عقله العلوى، وإنما يغدو ضمير المتكلم هو فعل الحرية الذى تمارسه الأنا المتوحدة مع الكتابة. يغدو هذا الفعل، وليس الاسم، هو بطل الرواية. ومن ثم، فما ندعوه مع الكاتب بالتسجيل اليومى هو عكس ما كان فى سفر التكوين داخل الرحم: الوجوه وليس الأقنعة. وجوه «الهزّة العنيفة» التى تفجر «مشاهدات الواقع وأحداثه» بافتتاح سفر الخروج إلى الواقع «العجائبى» أو الفانتازيا. وهكذا تصبح وجوه الفانتازيا، وليس أقنعتها، هى ما تنكشف عنه آية سفر الخروج: فى البدء كانت الحرية.

وإذا كان «التسجيل» يعرّى الوجوه من أقنعتها المنسوجة فى الأصل من خيوط القمع، فإن الدلالة القمعية تظل كامنة فى الوجوه العارية حين يصبح الواقع هو الفانتازيا بدءاً من الزمن: سبعة أيام، بعد الخروج الأول، وفى اليوم الثامن فقط موعد اللقاء بالأم، تكون قد ماتت. حينئذ يبدأ الخروج الثانى الذى لا تكتبه الرواية. تتوقف الرواية عن الكتابة بتحقق فعل الحرية، والانسلاخ نهائيا عن الأم. النصّ إذن ـ أو فعل الكتابة ـ أشبه ما يكون بالمجاهدة المستميتة لتحقيق حرية الأنا، فإذا تحققت بموت الأم، وقعت الحرية خارج النّص سؤالاً مفتوحاً على الآخر. هذا السؤال هو الفانتازيا. والأيام السبعة السابقة على «اكتشاف» موت الأم هى العلاقة بين الوجوه والفانتازيا. كانت الأم فى الزمن الروائى قد ماتت بعد خروجه من السجن بيوم واحد. ومضى «الأسبوع» الكامل دون أن «يعرف» فلما عرف كان اليوم الثامن. ولكن الكاتب لا يفوته تسجيل اليوم التاسع حيث «كان موعدى مع العسكرى يقترب» (ص٦٠). إنه يوم الولادة. ليست دلالة الأيام السبعة خافية تحت سفر التكوين وأقنعته، أما اليوم الثامن فهو التكرار الدال على اليوم التالى للخروج (الموت الفعلى للأم ـ الانسلاخ عنها ـ ثم الاكتشاف المتأخر أسبوعا لهذا الموت). واليوم التاسع هو الولادة الجديدة أو المعمودية، هو الخروج المستمر، وليس «هذا» الخروج الذى كان وأصبح.

هذه هى أركان الفانتازيا فى (تلك الرائحة). يتشكل نسيجها من «السؤال»، أى حالة البحث. وهى حالة تتلبس الجسد فى ثلاثة تكوينات: الجسد البشرى، وجسد الأشياء، وجسد اللغة. التكوين الأول هو جسد الإنسان بوصفه قيمة، وآلة بيولوجية، وستاراً يلف جهازاً خفيا ندعوه العقل. والتكوين الثانى هو جسد المكان بوصفه فضاء دلالياً يؤطر نظام الشعور. والتكوين الثالث هو جسد الزمان بوصفه بنية لغوية ينبثق عنها الوعى المتقاطع فى تعالٍ وليس اللاوعى الذى يتوازى فيه الماضى والحاضر.

هكذا يصبح العنوان الذى توصل إليه الكاتب يوسف إدريس دالاً ومدلولاً فى وقت واحد: (تلك

الرائحة) يجمع بين الحيادية والرمز المعلن سلفاً. بينما كانت « الرائحة النتنة فى أنفى» معلنة الاسم والرسم والحكم القيمى المسبق. غير أن «الرائحة» فى الحالين نقطة ارتكاز لميلاد السؤال أو «البحث» الروائى، فهى رائحة الجسد فى تكويناته الثلاثة.

سنلاحظ أن سلطة الجسد، بالسالب والموجب، هى بوابة القمع، فالجسد البشرى بوصفه قيمة يتعرض منذ السطر الأول لهذا الاختبار: «قال الضابط: ما هو عنوانك؟». وكان الجواب سؤالاً جديداً: «ليس لى عنوان». إنها الهزيمة الأولى، فلابد «أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة». لابد من التكوين الثانى للجسد: المكان. وحتى تتأكد القيمة المهزومة، فإنه لا يجد عنوانه لدى الشقيق أو الصديق. للجسد البشرى سلطة، وكذلك للمكان. والعلاقة بينهما مصدر القوة أو الضعف فى السلطة الخارجية. ولكن السرد المتواتر هو الذى يهيىء لسلطة اللغة أن تمارس دورها فى الجدل المضمر، أو ذلك القارىء الخفى الذى يتابع رحلة الجسد والمكان. لذلك كانت الليلة الأولى فى قسم الشرطة حافلة بجدران الحجز المحمرة من بقع الدم الكبيرة، وجسد الصبى الذى تتقاذفه الأفخاذ. القمع قرين الجسد، يهتك الستار عن الجهاز المدعو بالعقل. وفى نصف صفحة ترد كلمة «الصبى» ثمانى مرات. وفى النصف الآخر ترد كلمة «جسمى» أربع مرات نضيف إليها مفردات الرأس والعرى والصابون، حتى إذا التفتنا إلى الجمل القصيرة للفعل الماضى المتسارع اكتسبنا من سلطة اللغة زمانا حاضرا : «دق الجرس فقمت أفتح» و«ظللت ممدداً على السرير دون أن أنام» و«جاء الصباح» فكان المشهد الأول عند نزوله من المترو رجلاً «ملقى على الرصيف بجوار الحائط، وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء». يتواتر السرد هكذا بزمان اللغة وسلطة جسدها الذى يجيب على سؤال الضابط: أين عنوانك، بالصبى الذى ينتهك عرضه فى ظل حراسة الحجز المشددة، ومن جانب المقهورين داخله. وتسقط دماء الحشرات فوق الجدران إلى «الجرائد» التى تغطى جسد الرجل الملقى على الرصيف. هذا هو المشهد الأول الذى مارست عليه اللغة سلطتها فأصبح الماضى حاضراً، وانبثق الوعى بالكلمات متعالياً وليس موازيا للاوعى، سواء أكان هامشاً أسفل الصفحة كما كان النص فى المخطوطة الأولى (وكما فعل إبراهيم منصور من قبل فى قصته القصيرة: اليوم ٢٤ ساعة) أم بين أقواس أم مطبوعا بالحرف البارز كما اقترح يوسف إدريس. القتل هو مشهد اليوم الأول بعد الخروج، وكان كذلك قبله. وكثفت الأسطر الخمسة عشر سلطة الجسد الذى يخفى جهازاً ندعوه العقل، وكيف كان مقتله داخل السجن انتصاراً مزدوجاً وهزيمة مزدوجة. كان صموده انتصاراً لجهازه الخفى وانتصاراً لسلطة المكان. وكان موته هزيمة للغة قديمة وانتصاراً للغة جديدة: «كان هو يعرف ما سيحدث لكنه لم يقل شيئا» (ص ٢٨). السرد يغيب الصوت. ضربوه على «رأسه» وقالوا له ـ هم الذين يتكلمون وحدهم فى المقطع: «اخفض رأسك يا كلب» (ص٢٩). وكان من الممكن لسلطة الجسد أن تحمى الجهاز الخفى بالموت. لذلك «كانت هذه هى آخر مرة رأيته فيها». والرؤية تعنى صورة الجسد، فالعقل لايرى. ولكن «هذا» الجسد لم يكن واحداً بين الآحاد، وإنما كان «الأب». وهو الأب الذى قتلوه مرة، ولكن صورته التى بقيت سوف تعرف القتل مرة أخرى بأيد أخرى أو بلغة أخرى تنزع الصورة من مكانها. هل كان هذا المكان هو رصيف المترو الذى تمدد فوقه الرجل مغطى «بالجرائد الملوثة بالدماء؟ ». ويستمر البحث أو السؤال. وكان الجواب سؤالاً جديداً طرحته ابنة القتيل (الكبير) فى السجن حين زار العائلة فى اليوم التالى من الخروج: «عندما يكون هناك أحد سأقول إنك أبى فلا تقول لا» (ص٣٢). ولم ينقذه من الجواب سوى موعد مجيء العسكرى. ولم يكن ثمة فرق بين البحث عن عنوان فى اليوم الأول والبحث عن أب فى اليوم الثانى، ولم يكن مهماً أن يكون العنوان له والأب لها.

كان الخروج إلى السجن الجديد كالبحث عن أب قديم، كلاهما يفضى إلى انتهاك الجسد، سواء أكان جسد الصبى فى الحجز، أم جسد الغريب على الرصيف. وكان لابد لنقطة الارتكاز من أن «تفوح» بتلك الرائحة

التى تنتظم تكوينات الجسد الثلاثة بما تشتمل عليه من قيم وبنى ودلالات. وكان للأنثى أن «تحضر» فى سلطة الجسد آلةً بيولوچية. وكانت «نجوى» هى التى أضاء ظلام الغرفة عليها فى انتظار العسكرى: «وأمسكت بشفتيها بين شفتيّ. وعضتنى هى بنفس الطريقة الفجة غير المدربة» (ص٣٣)، واستطالت اللحظة فى الزمن المفارق تحت هيمنة سلطة اللغة حين عرفها للمرة الأولى، وكانت برغم نعومة شفتيها تعض شفته السفلى بقسوة. كانت نجوى صوتاً غائبا، فجاء السرد المتواتر ليمزج لغة الجسد بجسد اللغة ويقيم بينهما حواراً، ليس هو الفلاش باك ولا مجرى الشعور، وإنما هو «علاقة» الزمان بالمكان. قالت: «الدنيا برد». ولم تكن هى التى قالت: «هناك شىء ما ضاع وانكسر». ولم ينقذ الجسد، بوصفه آلة بيولوچية، سوى الذهاب إلى الحمام. ويتداخل السرد فى تداعى المخيلة وتدفق صورها، فيختار من بينها شخصا لا يظهر مطلقا «سامى» ليذهب إليه، ويحتاج إلى دورة المياه. لم يكن «ألماً بين الساقين» هذه المرة: «وأطلقت من ظهرى رائحة شمتها الطفلة. وقالت: رائحة كاكا» (ص٣٥). وكانت هذه هى المرة الأولى التى ترد فيها كلمة «رائحة» فى النص، مصحوبة بصفتها «النتنة» ومصدرها هو نفسه. وكانت البنت الصغيرة هى «الأنف» التى شمت، كما كانت الابنة الأخرى هى التى طلبت منه الموافقة إذا قدمته للناس باعتباره «بابا». يختار الكاتب رمز الطفولة من الرواية التى لم يكملها قط، لتفضح الخطاب مرة أو تكتبه أخرى. وفى الحالين هى الصوت الحاضر ـ الحاضر وإذا كان «سامى» لم يظهر، فإن «سامية» فى بيت آخر كانت الأنثى الثانية. كانت قد تزوجت، وها هى ترتدى القميص الخفيف «على اللحم» يبرز من تحت إبطها جانب « من ثديها عند انطلاقه من الصدر(...) وكانت ساقها عارية» (ص٣٦) ولكنه قال لها: أشعر أنى عجوز «كل الناس أراهم فى الشارع وفى المترو متجهمين دون ابتسام، ولأى شىء نفرح» ثم سألها: هل قرأت رواية الطاعون «وشعرت أن شيئاً كثيراً يتوقف على الإجابة. لكنها قالت: لا» (ص٣٦). هكذا راحت «الرائحة» تستتر فى الوجوه خلف الوجوم والشعور بالعجز والتوجس من الطاعون. وأضافت سامية من حيث لا يقصد صوتها الغائب إلى نجوى مزيداً من التأكيد على سؤال «الضياع والانكسار». وللمرة الأولى ينتبه فى طريقه إلى فتاة تسير بجوار قضبان المترو فى بطء واضح. وكما يتحول صوت الجرس فظهور العسكرى إلى هاجس يشى بالمفارقة فيدق الجرس فى الرأس ولا يظهر أحد بالباب أو يظهر أى شخص آخر غير العسكرى كخطيب الأخت الذى يذهب لشراء سخّان فيشترى ثلاجة، فإنه يتعمد ركوب التاكسى حتى باب البيت البرجوازى ليراه أهله من الشرفة، ولكنه حين يصل لا يكون هناك أحد فى الشرفة، لا نهاد ولا أبوها. ونهاد، الأنثى الثالثة، صوت غائب. إنها «تقول» طول الوقت دون أن نسمع لها صوتاً. لذلك يستخدم الكاتب فى صفحة واحدة (٣٩) الفعل الماضى للقول خمساً وعشرين مرة. هكذا يصبح «الكلام» بديلاً للصوت الغائب، وكلما زاد الكلام تأكد غياب الصوت. وسنظل نتابع هيمنة الغياب برفقة هيمنة «الاستهلاك» الذى يتكلم تحت مظلة «بناء الاشتراكية» بلغة التكنولوچيا المستوردة والطموح البرجوازى الغالب. وتتضح المفارقة بالسخرية حين يغرز الشوكة فى الورك الذى يطير فى الهواء ويسقط فى إناء السَّلطة. هذا الكاريكاتير هو الذى يعيد صياغة الأصوات الغائبة فى العبارة المعاكسة: «أنا قد تعبت من الأصوات العالية» (ص٣٩) وكأن المفارقة كامنة من الأصل بين المكبوت والمعلن. وهكذا، فجنبا إلى جنب الانبهار بأوروبا واستخدام أحدث منجزات التكنولوچيا المنزلية، فإن والد نهاد يفرش سجادة الصلاة أمام ضيفه ويؤدى الفرض. كان التليفزيون أيضا ـ صاحب الصوت العالى ـ يؤدى واجبه فى تغييب الأصوات بدءا من نهاد وانتهاء بالطباخة والخادمة والدادة. كان سائق المترو يغيب بصوته على نحو مختلف حين وضع قطعة الحشيش فى الشاى. وكان العشرات من العمال العائدين إلى منازلهم قد

غيبوا أصواتها أو أنها قد غابت عنهم في النوم الذى يجلد أحلامهم دون هوادة. وللمرة الثانية يرى الفتاة التى تحاذى رصيف المترو بمشيتها البطيئة. تتأكد دلالة المترو من مشوار إلى آخر. كانت البداية ذلك الرجل الملقى على الرصيف عند محطة «الإسعاف» وقد غطته الجرائد الملوثة بالدماء، وسائقه يتغيّب فى كابينة القيادة بالشاى والحشيش والعمال بالحشر فى عرباته بعد يوم مزدحم بالعرق ورؤوس مكدودة بالأحلام. وفى الخارج يلوح وجه جميل لفتاة تمشى بمحاذاته فى بطء ملحوظ. الزمن الغائب عن الزمن، فالمترو مجرد مقياس للوعى والغيبوبة. مقياس الحركة بينهما، والمفارقة بين الوجه والفانتازيا تقع خارجه، كأنها خارج الزمن: بناء «الاستهلاك» على أنقاض الإنتاج. والكاتب يقتنص اللحظة التى لا تكاد ترى بين البناء والهدم، فالسوس ينخر البناء من داخله. الطبقات الموروثة والأخرى الوريثة يتحالف فى حركتها الخفية الجنون والجنون فالانخلاع عن الوعى الخام والانصهار فى بوتقة الغيبوبة الشاملة. يكشف الكاتب المفارقات الصغيرة أولاً فأول بالمزاوجة بين السرد المتواتر والأصوات الغائبة، ولكن تظل الرائحة التي فاحت منه نقطة الارتكاز فى المكان، ويبقى المترو خطاً باتراً للزمن القابض على جمر الغيبوبة من داخله ومن خارجه. لذلك تقول الأخت: «أنتم تريدون أن تنشروا الفقر» وقال خطيبها : «ليست أمامى فرصة للشراء» (ص٤١) ولكنه أوصى على ولاعة رونسون من بيروت. أما هو فحين فتح اللفافة التى أهدتها له والدة نهاد، وكان يحلم بقماش بدلة لم يجد سوى قماش بيجامة. ويرى من خلف النافذة فتاة تخلع ملابسها ببطء وقد وقفت عارية تماماً وراء النافذة المقابلة. الجسد سلطة لا تقاوم، غير أنه يفكر ولايستطيع «الكتابة». الخصوبة لا تتجزأ، فإذا حالت الظلمة بينه وبين الجسد المضاء، فإن الكتابة لا تتحقق. العجز أيضاً لا يتجزأ حتى إن الوجه الواحد ينقسم فى الفانتازيا بين قاهر ومقهور، كما انقسم الزمن بين الوعى والغيبوبة. وعندما كشف الوعى المفارق عن وجه الأسطورة الحيّة فى الواقع الخشن بإبراز الرجل الكبير بجسده الصامد فداء للروح كان «المقتول» شريكا فى عملية القتل، وكان الراوية بالرواية شريكا فى عملية القتل. وهما نوعان من القتل الذى يختلف عن القمع الخارجى وقد أفضى إلى الموت. القاتل الخارجى مجرد آلية لقمع الروح. أما القتل الخفىّ فهو البحث عن السرّ. وعلى النقيض من الفكرة الشائعة حول المادة والصورة أو المعنى والمبنى، فإن الصورة هنا ـ أى الجسد ـ تصبح الروح التى يعود الكاتب بتجسيدها إلى قتلها عبر اللغة. يقتل الرؤيا التى كانت رؤياه. لم يذكر صنع الله إبراهيم اسم شهدى عطية الشافعى وهو يقيم تمثالاً فى خمسة عشر سطراً لسلطة الجسد، احتفالاً تاريخيا بالانعتاق من سلطة الأب، وليمة دموية بقتله. ولكن الوعى الذبيح يضع اسم «مجدى» الذى:

«وقف وظهره يقطر دماء. كان صامداً لا يهتز يستعذب قدرته على الصمود. لكن الناس لم تعد تعبأ بهذا اليوم فقد تغيرت روح العصر. وليس صدفة أن الكلمات التى يستخدمها قد تغير مدلولها منذ زمن، وبعضها كان يصبح بلا مدلول على الإطلاق» (ص٤٣).

ويستحيل المترو ـ دلالة الزمن المركزية ـ قطاراً من الجنود العائدين من اليمن، يهتفون و«الركاب» يتأملونهم فى جمود ولامبالاة. أما الفتاة التى رآها مرتين من قبل تمضى بحذاء المترو فى بطء فقد رآها فى المرة الثالثة: «اكتشفت أنها عرجاء». الفتاة الجميلة التى بدت كظل المترو ـ مقياس الزمن الدلالى للغيبوبة الجماعية، عرجاء. إنه الزمن الأعرج، أى المليء بالمفارقات، حتى إذا استحال قطارا موازيا أكثر استقامة، فإنه يهرول بالهتاف واللامبالاة معاً، غير أنه يحمل «الجنود». ترى، أية صلة تربط الدماء التى أضحت بلا ثمن فوق الرصيف أو فى المعتقل، وبين دماء الجنود الذين لم يصلوا من اليمن فلم تكتحل عيونهم بالعيون الجامدة اللامبالية؟ وما علاقة جسد الأنثى بشهوة الكتابة؟ وما علاقة العجز

بمختلف هذه الأحوال؟ إنه سؤال «الرائحة» المكبوتة فى دهاليز الفانتازيا ـ الغيبوبة الشاملة بوصفها ستارا يغطى جريمة ما، والوجوه الكاشفة لما جرى فى المستقبل. لذلك كانت الأفعال الماضية فى سياق تركيب الجملة أفعالاً مضارعة تحفر الحاضر، وكأنه نفق مظلم، لرؤية المستقبل. وكأن هذا المستقبل هو الصورة الأخيرة للحاضر نفسه تحت إشراف الماضى. إنه الزمن المركّب، دون حاجة من الكاتب لاستخدام الضمائر الثلاثة بأسلوب تراكمى (تقليدى) أو بأسلوب تيار الوعى. الزمن المركب يجعل من الزمن المستمر والزمن العكسى وحدة واحدة، فالعيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» هى ذاتها العيون الجامدة واللامبالاة التى اصطدمت بها عيون «الجنود» السياسيين فى المعتقل «والباب مغلق والسقف قريب. لا منجاة» (ص٤٤). إلى أى زمن تنتمى الصرخة المكبوتة «لامنجاة»؟ إنها تتخذ موقعا ماضيا فى السياق المركب للزمن. ولكنها ضمن المنظومة الدلالية للرائحة المكبوتة والمترو والقطار، نكتشف أن الزمن الأعرج فى الأول والزمن العكسى فى الثانى يفسح مجالاً بين الحاضر والمستقبل لصرخة مكبوتة هى «لا منجاة» ذاتها. وليس الحلّ الذى تعرضه الأخت وخطيبها وبقية المعارف بأن «يتزوج» إلا هروبا من العجز أمام هذه الظاهرة داخل الرواية وخارجها: لماذا لا «يستقر»؟ أو لماذا يرى الدنيا ويتعامل معها بعين غير مستقرة؟ أى أنهم بعيونهم المستقرة يرونها مستقرة. أما هو فليس كذلك. ومن هنا تكتسب «اللامنجاة» معنى راهناً ومباشراً. لذلك، يقول : «إن الشمس أوشكت أن تختفى» (ص٤٤) ويمسك بالقلم للمرة الثانية: «لكنى لم أستطع الكتابة» (ص٤٥) ويكرر الكلمات حرفيا فى الصفحة ذاتها، فيحاول أن يرى فتاة الأمس العارية فى النافذة المضاءة ولكنها كانت مغلقة. وكالعادة لا يجد سوى الاستمناء مهربا من العجز. البحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن الجسد: الحرية. وعلينا أن نلاحظ هنا الفارق النوعى بين الكتابة والسيرة الذاتية للكتابة. فى السيرة نعلم أنه كان بين الغروب والشروق يسجل مشاهداته بسرعة. وهى تلك المشاهدات والأحداث التى انبهر بها حين قرأها وصقلها بعض الشيء لتصبح هذه الرواية على أنقاض رواية الطفولة التى بدأها فى السجن ولم تكتمل أبدا. أما النص فهو المقاومة المضنية من أجل «الكتابة». أو من أجل التحرر من الرؤى القديمة فى محاولة ينهكها العجز المتلاحق ، فكم كانت تلك الرؤى ـ وربما لا تزال ـ مهيمنة وقامعة. هذا هو النّص الذى يفصح عنه التناص التالى:

«راح يقرأ فى إحدى المجلات عن موبسان وكيف كان يرى أن الفنان «يجب » أن يبدع «عالما أكثر جمالاً وبساطة من عالمنا». وكان كاتب المقال هو الآخر يرى أن الأدب يجب أن يكون متفائلاً نابضاً بأجمل المشاعر» (ص٤٥).

كان النص إذن على نقيض السيرة الذاتية، معاناة هائلة فى البحث عن الكتابة، وكان التناص زاخرا بالدلالة على أن الكتابة رؤى متغيرة، فالبحث عن الكتابة هو ذاته البحث عن رؤيا. و«البحث» هو الكتابة فى (تلك الرائحة). واللغة هى الرحلة، والسؤال هو المفارقة المستمرة. فإذا كان الأهل يسألونه لماذا لا يستقر ويتزوج، فإن أخاه بالذات الذى يسكن فى ڤيللا من أموال زوجته يقطن فيها مع ابنتيه المتزوجتين، هو نفسه الذى يريد أن يتزوج من فتاة صغيرة ويرى أن كل شيء قد أصابه التلف «منذ أصبح العمال فى مجلس الإدارات». ويبرز جسد الأنثى مرة أخرى، سواء من شبّاك شركة الطيران ـ دون اسم محدد ـ أو تلك التى كانت (بغير اسم أيضا) باردة: «وجلست أحاول الكتابة. وعلى الأرض ظهرت بقع سوداء من أثر لذتى» (ص ٤٨). وحين طلب من صديقه أن يأتيه بامرأة هذه الليلة لم يستطع أيضا مضاجعتها. لا الزواج كان ممكنا، ولا معاشرة البغايا، ولا الحب كان وارداً إلا فى المسافة الغامضة بين الذاكرة والمخيلة. كانت «المجارى فى البلد طافحة؛

(ص٥٢). هذا هو كل شيء. لم تعد «الرائحة» تلك التى صدرت عنه وأبانت عنها البنت الصغيرة وكان هو مصدرها، بل أمست رائحة البلد كلها. هنا بالضبط يموت الأب للمرة الثانية. كان الأب قتيل السجن قد انتصرت له سلطة الجسد فداء للروح، أما الأب (الشرعى) فقد ماتت فيه سلطة الجسد مجاناً. ولكن القتل فى المرة الأولى يكاد يكون مرادفاً لتحقيق الذات وميلاد الكينونة أو مشروع الحياة بالمعنى الوجودى حتى ولو كان المقتول رمزاً للمشروع الماركسى. ولا يخلو من المغزى أن المفارقة الدرامية فى «المقتل الأول»، أن الرمز الماركسى القتيل كان رائد الدعوة فى الوقت نفسه لحل الحزب الشيوعى والاندماج فى حزب السلطة القائمة تحت قيادتها. ومن ثم فالقتل كان متعدد القتلى والقتلة. كان حلّ الحزب قتلا للأب شارك فيه القتيل. وكانت سلطة القمع القاتلة للشخص والحزب، فى الساعات الأخيرة عشية مقتلها بالذات فى «الهزيمة» وما نتج عنها من سلطة بديلة تحوّل فيها الاستهلاك تحت المظلة «الاشتراكية» إلى دولة ومجتمع كاملين. وكان الكاتب نفسه بالخروج من سفر التكوين قد بدأ رحلة تحرره فى الكتابة بإطلاق رائحة الفساد المكبوتة. وعندما تخلص من سلطة الأب الحقيقى وبدأ رحلة التحرر فى قراءة الواقع الحقيقى خارج الرحم، كان من اليسير أن يتراءى له الأب الشرعى الذى سبق موته ـ فى الفضاء المجرد للزمن ـ مقتل الأب الثانى. بل هما فى السياق المركب للزمن أمسيا أبا واحداً. إن الأسطر العشرين الواردة فى اليوم السابع (ص٥٣و٥٤) ليست أكثر من تركيز دلالى على موت الأب عموماً وليس هذا الأب خصوصاً. وهى فقرة بلا نظير فى الأدب المصرى المعاصر، وكأنها إعادة قراءة لمقتل «الشهيد»؛ فيركز الكاتب على الانطفاء التدريجى لجذوة الجسد الأبوى من خلال التركيبات السريعة للدلالة والوعى المفارق: «كان أبى يصرخ من الألم. وكنت أريد أن أنام»، وحين أخذوه إلى المستشفى «كنت سعيدا». وفى اللحظات الأخيرة لا يلتقط من عينىّ الأب سوى «الجزع». ثم يتعالى الحسّ الساخر، فحين يغمض الأب عينيه يتوقف الابن عن القراءة فيفتح الأب عينيه قائلا: «لم أنته بعد». وحين سمح له بالانصراف: «تنفست الصعداء». هذه المتابعة السعيدة لموت الأب، هى على نحو ما مشاركة فى قتله. هذه المشاركة لا تجمع بين الأبوين فحسب، بل توحدهما فى الفانتازيا وتفرق بينهما فى الوجهين فحسب. ولكنهما وجهان لأب واحد. واستدعاء الأب (الشرعى) إنما يسبغ الشرعية على الأب القتيل فى باحة السجن. وإذا كان الوجه الأول للأب هو رؤية الواقع بغية تغييره وقد انتهى بها الموت إلى تكريسه فلم تعد العين ترى، فإن الوجه الثانى للأب كانت عيناه «مغلقتين» تماماً. لذلك يظل الواقع محجوبا عن الرؤية، حتى لوكانت العيون من حوله جاحظة، فالعيون المفتوحة الميتة هى العيون الجامدة اللامبالية المستغرقة فى الاستهلاك المجنون أو فى بريق الشعارات أو فى الكدّ المحموم أو فى طريق القمع إلى النصر المهزوم. ليست الكتابة فى هذه الحال سوى القراءة: «كانت كل النوافذ أمامى مغلقة» (ص٥٥). كان ذلك فى اليوم الثامن أو اليوم الأول بعد نهاية سفر التكوين، حاول أن «يقرأ» فلم يستطع. ليس معنى ذلك أنه لا يرى، بل العكس هو الصحيح، فلأنه فتح عينه ليقرأ أو لم ير ما اعتادت العين القديمة أن تراه، لم يستطع القراءة للوهلة الأولى. انعدام القدرة هنا يؤكد حضور البصيرة، ولكن الواقع الذى يراه ليس هو الذى «يراه» الآخرون. لذلك «اكتشف»: الفرق. فى البداية كانت أرض الحمام هى الغارقة (ص٥٥) فوقف فى وسط الحمام، وحين عاد إلى الحجرة كانت: «آثار أقدامى فى كل مكان»، وحين خرج إلى شاطىء النيل رأى شابا فى قارب يستغيث مقاوماً الغرق المحتم. مع ذلك كانت دار السينما تعرض فيلما كوميديا. ويستمر الغرق الذى لم يعد فى الحمام أو النيل مياها نظيفة، بل «كانت مياه المجارى تملأ الأرض» (ص٥٦)، وكانت دار السينما الأخرى تعرض فيلما عنوانه (إنه عالم

مجنون مجنون) والسينما الثالثة تعرض فيلما كوميدياً كذلك «وكان هناك زحام هائل أمام كل السينمات»، وخيل إليه أن أحداً يتبعه «واختفت الشمس فجأة، وساد لون رمادى». حينئذ فقط فكر فى البحث عن البيت القديم حيث تقيم الأم. ولكنها فى هذا اليوم التاسع من الخروج كانت قد ماتت منذ أسبوع. يسرع الإيقاع السردى بين موت الأب وموت الأم، وهو الإيقاع الذى تتمدد فيه موجات الصمت ـ بهيمنة غياب الأصوات ـ مفسحاً المجال لإيقاعات المفارقات المتتالية، حتى يستحيل الغرق شاملا «فلا منجاة» وسط النيل إذا كنت شابا، وفى البلد كلها أينما كنت سواء فى ذلك الشيوخ والشباب والنساء والأطفال، فالمجارى تهدد بالغرق «البلد كلها». ولأن موت الأم يقترن بالغرق الشامل، فإنه يختلف عن موت الأب حيث «كانت تقرأ الصحف وتتحدث فى كل شىء (...) وتتنبأ بكل ما يحدث ولم تكن تثور» (ص٦٠). هل هذا هو الحبل السرى الذى لم ينقطع بين الابن والأم؟ وهل يبقى هذا «الحبل» بعد أن ماتت؟

بهذا السؤال تكون (تلك الرائحة) قد اكتملت فى جماليات «البحث» عن رؤية وسط الظلام الشامل بما هى ولادة لكتابة جديدة، لا «تتنبأ» كما كان الشأن فى أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، ولكنها تمزق الأقنعة القيمية عن وجوه الدلالات الرابضة بين أركان الفانتازيا. و«التمزيق» هو فعل التحرر بدءاً من تقطيع أوصال اللغة السردية التراكمية والحوار «المنطقى» المتبادل والكشف عن الحوار المكبوت داخل السرد المعلن، واكتشاف الشعرية فى البنية السردية. لذلك يسطع خمسة عشر مقطعا بالحرف البارز كأنها بين أقواس تصل ـ ولا تفصل ـ بين التكوينات الثلاثة للجسد: الإنسانى بوصفه قيمة وآلة بيولوجية وستاراً يلف الجهاز الخفى المسمّى العقل، والمكان بوصفه فضاء دلالياً يؤطر نظام الشعور، والزمان بوصفه بنية لغوية ينبثق عنها الوعى المتقاطع فى تعالٍ، وليس المتوازى بين الماضى والحاضر.

يضم التكوينات الثلاثة هيكل من البنيات والدلالات البعيدة كليّا عن الترميز، فالفانتازيا ذات الأيام السبعة لنشأة «الكون الفنى» واليوم الثامن للانسلاخ عن الرحم ـ السجن واليوم التاسع لموت الأم تعتمد على الزمن المستمر والزمن العكسى الذى تحمله اللغة: فيتصل موت الأب بموت الأم ويفترق النوعان من الموت، فهو الزمن المركّب والقتل المركّب والموت «البسيط»، أو علامة السؤال التى تنتهى إليها رحلة البحث وقد جسمها المترو والقطار والأهل والأقارب والناس المجهولون فى الغيبوبة الشاملة التى قادت إلى «الغرق» و«لا منجاة». ليس مهما أن الرواية تمت كتابتها فى أبريل ١٩٦٥ وصدرت وصودرت فى فبراير ١٩٦٦ قبل أن نغرق فى «مجارى» الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأنها ليست نبوءة بالمستقبل ولا «وثيقة» عن الماضى، فالمجارى ما زالت طافحة بعد أكثر من ربع قرن، والطوفان يحصد الغرقى يوماً بعد يوم و«الطاعون» سواء كان زلزالاً أو بركانا هو الوباء المنتشر. أى أن الرواية مستمرة فى البحث، فى التحقق، فى القراءة والكتابة.

ـ ٤ ـ

وما جعل منه صنع الله إبراهيم مقطعاً من الزمن العكسى، بمقتل الأب يكتب عنه فتحى غانم (١٩٢٤ ـ ..) رواية كاملة. قلت «يكتب عنه»، فبالرغم من اشتراك (تلك الرائحة) و(حكاية تو) «ديسمبر ١٩٨٧» فى نقطة بداية هى الراوية ـ الكاتب الضالع فى أحداث الرواية وشخصياتها، فإن البحث الروائى فى (تلك الرائحة) يتلقى جوابا فى (حكاية تو). ليس الأب المقتول فى رواية غانم هو أب الراوية أو الكاتب. هناك أزمة عميقة تهد كيانه هدّاً بسبب هذا «القتل»، ولكنها أزمة ضمير وليست أزمة رؤية. وحين تصبح رواية جوابا، فإنها تمتلك رؤية «واضحة» و«ثابتة» وربما سائدة. أقول «ربما» لأن فتحى غانم، مع بدر الديب ويوسف الشارونى وإدوار الخراط، من رواد

التحديث بين أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات. وهو كالحكيم ومحفوظ وإدريس أحد خيوط المظلة التى احتمى بها تجديد الكتابة فى الستينيات. ولكنهم باستثناء إدوار الخراط الذى يصغرهم قليلا ويكبر قليلا عن جيل الستينيات ـ ينتمون فى خاتمة المطاف إلى الرؤى السائدة قبل ظهور هذا الجيل. ولعل المعركة التى يقودها فتحى غانم باقتدار داخل الرواية بينه وبين نفسه هى التجسيد الأوفى للعلامة ـ والعلاقة ـ الفارقة بين رؤيا كانت وأخرى لم تولد قط. أو ذلك «الشرْخ» بين الكتابة وموضوعها .

و«الحكاية» ليست حكاية «تو» كما يقول العنوان، وليست حكاية اللواء زهدى الشخصية الرئيسية فى الرواية، وإنما هى حكاية الكاتب نفسه الذى ينجذب بقوة خفية لا تقاوم إلى زهدى فى بعض الأحيان، وإلى تو ـ بعد أن عرف حكايته ـ فى جميع الأحيان. هذه القوة الخفية التى تدفع الكاتب إلى هذه الشخصية أو تلك، إنما هى قوة الإحساس بخطأ ما لا يدرى به سوى صاحبه، وربما كان هذا هو سر العذاب الداخلى الدفين. ولأنه خطأ غير محدد وغير مؤكد، فالاكتواء به هو مصدر الانجذاب إلى أصحاب الخطايا الواضحة، كأنهم مرايا يستبين فيها ملامحه قياساً إلى وجوه الآخرين. لذلك، كانت تلك المرايا هى الفانتازيا.

ومن طرف خفى، فإن فتحى غانم الذى يتخذ أيضا من المثقف الماركسى «بطلا»، يشدد على الإيحاء بأن «الخروج» من وراء الأسوار لم يحدث قط، على مستويات عدّة. البطل دخل حيا وخرج جثة، فليس من خروج للشخص. وامتداده (الشرعى) ـ الابن تو ـ قد استحال ابنا للجلاد، اللواء زهدى. وهذا هو الموت الثانى للأب الأصلى. لذلك يصبح الأب المضاد أو الأب القاتل للأب الأول مصدراً لهاجس متبادل بالمشاركة فى قتله من جانب «الكاتب» وتو، دون أن يكون مصدراً لفكرة «قتل الأب» لدى فرويد. والدلالة، أن الروائى لم يقتل أباه بأى معنى، أى بصفته رؤية أو لغة أو حتى تاريخاً. أما تو، فهو حاضر ومستقبل الأب الذى كان. ومعنى ذلك أن إشكالية الكتابة أو التحرر من رؤى مهيمنة ليست مطروحة فى رواية (حكاية تو). الأزمة هنا لا تتخذ صيغة بحث أو سؤال أو قراءة جديدة للواقع المتغير، وإنما تتخذ هيئة «أزمة الضمير» بعد التحولات التى آلت إليها «الهزيمة» فى ١٩٦٧ بعد عشرين عاماً.

وبالطبع فالكاتب فى الرواية ليس هو كاتب الرواية، وإنما هو ضمير شريحة من المثقفين يوجعه ما يجرى. لذلك كان التمثال الشاهق الذى نحته للبطل الصامد حتى الموت ألمع بريقا وأفخم بما لا يقاس من اللوحة السريعة التى رسمها صنع الله فى خمسة عشر سطراً، وأكثر إيلاماً من التحقيق التاريخى الذى وضعه رفعت السعيد فى كتابه الوثيقة تحت عنوان «الجريمة». هذه الفخامة والبطولة الخارقة التى صاغها فتحى غانم أشبه ما تكون بمرآة «تعذيب الضمير» المؤرق بجريمة الجرائم.. فالتمثال هنا ليس لشهدى عطية الشافعى شخصاً أو رؤيةً سياسية بل موقفا. وليست المبالغة إذن فى التضخيم إلا حجماً فانتازيا للإحساس بالذنب. وهو إحساس بأثر رجعى، لأن «الجريمة» وقعت قبل عشرين عاماً، ولكن ضحيتها لم يكن الشخص أو الحزب فحسب، بل الوطن بدءاً من الهزيمة حتى «الانفتاح». وكأن أسوار السجن قد علت أكثر والبنية ازدادت وحشية، ولم يحدث أى خروج قط لا للشخص بوصفه بنية دلالية ولا للحزب بوصفه رمزاً لاستقلال الفكر عن السلطة القائمة، بل الأدق أن الوطن نفسه أصبح سجينا أو سجنا من نوع جديد «يتمتع بالديموقراطية». ليس من «خروج» إذن، لأن سفر التكوين نفسه كان غائبا عن «وعى» الكاتب. والمقصود ضمير المثقفين، خاصة الذين لا ينتمون إلى فكر «الشهيد»، وخاصة أكثر الذين ينتمون بدرجات متفاوتة إلى فكر السلطة «القاتلة».

وعلى النقيض من تمثال البطولة الذى استحال معياراً ومرآة، فإن تمثال الجلاد ـ اللواء زهدى ـ كان أفخم وأضخم تمثال للشيطان، أكثر بشاعة بما لا يقاس من الأسطر العشرين التى صاغها صنع الله للأب

الشرعى، لأن المقصود به فى رواية غانم أنه التمثال النقيض، فهو أيضاً معيار ومرآة للضمير المعذب بين الماضى المجهول (= الذى كان مجهولا) والحاضر المعلوم (= الذى يفترض أنه كذلك). وانحياز الكاتب فى الرواية، وليس كاتب الرواية، إلى تمثال «الشهيد» واضح وضوح انحيازه ضد تمثال «الشيطان». ولكن فانتازيا البناء الخارق للتمثالين ليست مجرد رد فعل للإحساس الضارى بعذاب «الضمير»، وليست مجرد معيار ومرآة لرؤية الوجه فى الوجهين، فهناك تحفظ لا شعورى على التمثالين يصوغه الكاتب الروائى هذه المرة. أما التحفظ الأول فهو «تو» ابن الشهيد، أو امتداده العضوى الشرعى. والتحفظ الثانى هو «حسن» ابن الجلاد. وبينما ينفصل حسن عن اللواء زهدى بهجرته إلى كندا، يرتبط تو بقاتل أبيه. كلاهما يقتل الشيطان والشهيد. يقتل حسن والده بالخصام والهجرة فلم يعد ثمة «امتداد» للرجل، ماديا أو فكريا أو معنويا. ويقتل تو والده بالانتماء إلى قاتله. ولكن هذا القتل أو ذاك، ليس فعل حرية للقاتل، وكلاهما ليس فعل تحرر للكاتب داخل الرواية أو لكاتب الرواية. ومن هنا يظل مأزق «الضمير» ـ أو الوعى ـ قائماً، فقد أنقذ فتحى غانم روايته بهذين التحفظين من الوقوع فى براثن الرومانسية، أى فى أنشوطة الحيرة والحوار بين الخير المطلق والشر المطلق. وإذا كان الشهيد قد مات، فإن الشيطان أيضاً قد مات، ولكن تو فى الداخل وحسن فى الخارج يفتحان الأبواب على مصاريعها أمام المعلوم ـ المجهول.

والمفارقة فى بناء (حكاية تو) أن الواقع القائم بين تمثال الشهيد وتمثال الشيطان لايملأه فى الزمان والمكان سوى هذين التحفظين اللذين دعوناهما بحسن وتو. أما الواقع فى الماضى المستمر من الماضى إلى الحاضر نحو المستقبل، فلا وجود روائياً له. والمغزى أنه غير مرئى للكاتب داخل الرواية، أو أنه مكبوت لدى كاتب الرواية. وهو الأمر الذى يفسر لنا بناء الرواية من حيث المكان السائد (النادى البرجوازى للمتقاعدين فى الإسكندرية) والزمان المحورى (سباق السيارات بين الكاتب وتو) وسلطة الجسد (منيرة بيچو). وهو البناء السردى المتصالح مع الحوار من خلال الأدوات التى أجاد فتحى غانم فى تحديثها بدءا من (الجبل) إلى (الأفيال). ولكنه التحديث، أو التطور فى نطاق الرؤية العامة التى حكمت مسيرة الرواية المصرية حتى منتصف الستينيات.

منذ البداية يتكون عنوان الرواية من كلمتين: «حكاية تو»، فنحن بإزاء حكاية. وليس هذا من قبيل التعمية أو حيلة فنية لجذب القارىء العادى. وإنما اللفظ مقصود قصداً بكل ما يحمل من أصول دلالية، فهناك «حدوتة» واضحة المعالم والأبعاد القيمية والجمالية. ولم يكن تحويل هذه الحدوتة إلى فيلم تليفزيونى بالأمر الصعب، مهما اختلفت الرؤية التليفزيونية عن الرؤية «الأدبية». ولكن التراكم اللغوى فى موازاة الكم السردى للمعانى المباشرة هو نفسه الذى تحوّل تليفزيونيا إلى تراكم صورى فى موازاة الكم الحوارى للمدلولات العينية. ولأن الحكاية يجب أن «تدور» حول شىء ما، شخصا كان أو حدثا، فإن دورانها محسوب بفكرة قبْليّة سابقة على التشكيل والإيقاع. وهكذا، فإن الشخصية أو الحدث محكومان سلفاً بإطار هذه «الفكرة» (= أو الشعور أو الهاجس أو التدبير أو الحلم). وقد اختار فتحى غانم شخصية تو لتكون المضاف إلى الحكاية. والاختيار يعنى الانحياز الفنى وليس التعاطف، فهو يلفت النظر إلى هذه الشخصية أكثر من غيرها، مهما كان موقف القارىء سلبيا أو محايداً أو إيجابيا من هذا التركيز. وليس فى مثل هذه الرواية قارىء مضمر، لأن «الخروج» الذى لم يحدث قط من السجن يدل ـ بالذهاب الفردى والجماعى دون إياب ـ على أن الإرسال هو الآخر دون استقبال، وأن الكتابة هى الأخرى ـ كتابة الكاتب داخل الرواية وليس كاتب الرواية ـ بلا قراءة. قراءة الروائى لواقع العشرين عاماً بعد الهزيمة، هى المبرر الوحيد «للأزمة» وإقامة التمثالين النقيضين. غياب هذا الواقع بالكبت أو الاحتجاب يرفع من عقيرة الأصوات الحاضرة

طول الوقت، فهى «تتكلم» بالأصالة عن نفسها كلاماً مباشراً، ولكنها لا «تقول» شيئاً. ذلك أن الواقع المفترض تحت سطح الكلمات لا حضور له فى أىٍّ من مستويات المعنى،لأن المعنى فى هذا «الكون الفنى» واحد المستوى. لذلك، فالأصوات العالية والحاضرة بكثافة لا تمت بصلة قرابة إلى «تعدد الأصوات»، وإنما العكس تماماً: فهى الحجاب الصوتى الذى يعادل الصمت. وهو ذاته صمت بلا صوت، أى بلا بصمة مفرّغة بين صوتين أو أكثر. وإنما هو الصمت الذى يعادل الكبت. وكأن الروائى تكلم ولم يقل، تكلم كثيراً حتى لا يقول. وهو الأمر الذى استدعى «الحكاية» واختيار «الشخص» باسمه ورسمه مضافاً إليها.

هذه هى اللغة النقيض للغة (تلك الرائحة) حيث لا حكاية هناك بل حكايات بلا بداية أو وسط أو نهاية. وحيث الأصوات المغايرة لصوت الكاتب ـ الراوية تكاد كلها أن تكون غائبة، ولكن صمتها هو الذى يصوغ «السؤال» من بدايات متعددة ونهايات متعددة، ومن ثم «أصوات» متعددة فى مقدمتها صوت القارىء الخفى. لذلك كان «البحث» من مداخل شتى هو جوهر استمرار الرحلة خارج الرواية، فنهايتها رجراجة بين الشك والاحتمال. أما رواية ورؤية فتحى غانم فهى الرحلة الكاملة من الشك إلى اليقين، أى أنها دائرة مغلقة من الحكاية إلى الشخص. ومن هنا كان التشابه الخارجى والافتراق الداخلى بين الروايتين. هناك أزمة المثقف، والبطل الماركسى، وموت الأبوين. ومن العلامات المشتركة للأزمة بينهما أن المثقف كاتب يبحث عن رواية. وهنا بالضبط يحدث الافتراق بين الروايتين، فالكاتب الأول ـ صنع الله إبراهيم ـ يبحث عن الكتابة لا عن الحكاية، أما فتحى غانم ـ داخل الرواية ـ فهو الباحث عن الحكاية. وكاتب (تلك الرائحة) متورط من الداخل يبحث فى الكتابة عن رؤية جديدة وسط ظلام شامل، أما كاتب (حكاية تو) فيبحث عن خلاص من أزمة «ضميرية» تثقل كاهله، ويطمح للتخفف من وطأتها. والحصار الذى يضنيه هو : هل فات الأوان أم أنه لم يفت بعد. ولأن (تلك الرائحة) تعتمد الجدل الداخلى بين متناقضات اللغة حيث تتعدد مستويات المعنى وتتراكم الدلالة ويتراكب الزمن، فإن هذا الجدل هو الذى يفضى إلى «الخروج» أى إلى الإرسال والاستقبال بين الواقع المتغير والكتابة المتجددة. أما اللاخروج فى رواية فتحى غانم فهو الذى يحكم إغلاق الدائرة على «الإرسال» دون استقبال، فلا يولد التركيب بين الواقع واللغة بغياب الجدل عنهما. ومن ثم لا تولد الكتابة الجديدة عند أحد كبار الموهوبين فى الجيل السابق.

يفتتح ضمير المتكلم حكايته مع تو: «أكاد أجزم بأنى أنا الذى سعيت له ». وهو شوق المتفرج على جيل جديد من الشباب المتمرد. و«التمرد» هنا هو رؤية النادى البرجوازى للمتقاعدين. وكان اختلاف تو عن أبناء النادى هو الذى يجذب الروائى ـ الراوية إليه. إنه كما يقول النّص «فقير غلبان» وليس له أب من أعضاء النادى يتمرد عليه سراً أو علنا، كما تروى «الحكاية». وقد حاصرت الشكوك «اختلاف» تو عن الآخرين، خاصة علاقته باللواء زهدى. غير أن الكاتب فى الرواية يبوح:

> «ربما أكون قد ظلمته بهذه الهواجس، فقد يكون واحداً من ذلك الشباب الغريب الذى لا نستطيع أن نفهمه نحن أبناء الأجيال الماضية» (ص١٤).

أى أن محور الصراع بين الأجيال فى العرف الاجتماعى السائد هو الافتراض الذى يتولى الكاتب اختراقه وسبر غوره لانتزاع «الشخص» ـ الفرد المحدد بوجهه المحدد ـ من بين «الجميع» حتى تصبح لحكايته بالذات معنى. لذلك كان تو من الملامح الخارجية مختلفا: فقير ولم يكمل تعليمه ويجيد عدة لغات ويصادق الجنرال المتقاعد ويدخل النادى فى ظله ثم يعمل معاونا لصالة البريدج. هذه كلها ملامح خارجية لوجه واضح. والوضوح يخفى السرّ. وليس من مفتاح للغز سوى اللواء زهدى، ضابط كبير متقاعد من العمل فى المباحث والسجون. يكرر الكاتب: «أنا الذى كنت

أندفع نحوه» قاصداً تو، لسبب غير مقنع: «إن هناك ما يخفيه عنى» (ص١٥). ويسفر عن إطار أزمته بما هو أقل إقناعاً «إن نفوسنا تقلق من أى ابتعاد عنها، حتى ولو كان هذا الذى يبتعد مصدراً للخطر» (ص١٦). وبالمنطق المعاكس، فإن الكاتب يرى أن مجرد وجوده ووجود تو يعنى أن هناك «حكاية» تخص أزمته، لا أزمة شباب هذه الأيام، التى أفسح لها مجال الفانتازيا على آخره فى (الأفيال). ولكن «أزمته» لا تعنى مطلقا أزمة فتحى غانم، وإلا كانت أزمة الكاتب والكتابة. وإنما تعنى أزمة الوعى المفارق للغة، أزمة «الضمير» لدى شريحة من المثقفين تداعت الأحداث حتى فاجأتهم بنتائج لمقدمات غائبة، وإن تكن حاضرة فى النتائج ذاتها. غير أن هذه النتائج غائبة هى الأخرى كليا بغياب الرؤية القادرة على اكتشافها. والكاتب داخل الرواية لا يخفى وظيفته فى احتراف الضمير أو الوعى . يكشف تماما عن هذه الحرفة مع بداية الفصل الثانى. ولأن خيال الفانتازيا حافل بالخوارق، فإن المفارقة التى يقيمها بين احتراف الضمير وسباق السيارات، أقرب إلى التعادل بين النثر والشعر من جهة وبين السرد والحوار من جهة أخرى. لذلك انتهى السباق بين سيارته والسيارة التى تحمل تو إلى المفاجأة التقليدية: لقد سبق الآخرين بسيارته، ولكن سيارة تو كانت فى قسم الشرطة. وكأنه خسر الرهان الخفى دون أن يربحه تو. ومن هذا التعادل الشعرى يصل السرد النثرى «محكماً»: حساسية تو من الشرطة، وجهها الآخر بطاقة الهوية التى يحرص عليها ويتأكد من اسمه واسم والده واسم جدّه، ويتمنى فى الوقت نفسه لو أن الضابط قد ناوله غيرها (ص٢٥). السباق مع تو إذن هو سباق مع السرّ الذى يحمله، إذا كان هناك سر على الإطلاق. ما يوحى بالسر هو الانجذاب الداخلى الذى يستشعره الروائى نحو تو. وربما كان خلوّ هذا الانجذاب من التبرير أو الإقناع هو الحيلة الفنية التى أراد الكاتب بها أن يستر «الفكرة» السابقة على التشكيل الفنى وتقوده بالضرورة نحو النتيجة المطلوبة سلفاً: نعم، ينفرد تو بين أقرانه من الشباب المتمرد بسر لابد أن يربط بينه وبين اللواء زهدى عن طريق المصادفة، وبين الروائى الذى يعانى أهوال أزمة الضمير عن طريق المصادفة أيضاً. وتتوج المصادفات بأن تكون القوادة منيرة بيجو همزة الوصل بين تو والجنرال المتقاعد حيث تقيم فى العمارة التى يقيم بها. وبعد أن تؤدى حكاية منيرة دورها فى الوصل بين المصادفات الثلاث ينعطف الكاتب بلغة الرواية نحو «الاعتراف»: «كان الذى يدهشنى أكثر هو

اندفاعى بلا مبرر، وبلا أى هدف، وراء فضول ملحّ لأن أعرف عن تو ما يطفىء هذا الفضول» (ص٣٦).

وما إن «يعرف» أن زهدى هو الذى قتل والد تو حتى يصيب نفسه العطب. ويكرر «العطب». وحينئذ يدرك أنه لمعالجة «التشويه النفسى» قد تكون الكتابة وسيلة للشفاء (ص٣٧). بينما كانت الكتابة فى رواية صنع الله إبراهيم مدعاة للشقاء باعتبارها اللغة التى من دونها لا يرى. أما الروائى داخل رواية فتحى غانم فقد رآها «وسيلة» البوح من أجل الخلاص. وهى الفكرة التى تتناغم أسبقيتها بالجواب القاطع على السؤال «الحائر» فتستلزم الحكاية المسرودة داخلها حكايات فى إيقاع يشبه القصة البوليسية. وهو الإيقاع الذى يغطى بضجيجه (= التشويق وإثارة الفضول) على التجريد، بمعناه الحرفى أى أشباح الأفكار. هكذا ازدحمت الحكاية بالتأملات الفكرية والنفسية المباشرة. ومن هنا كانت «المسودة» التى تشبه القصة داخل القصة، وهى الحيلة الفنية التى اصطنعها توفيق الحكيم باسم «الكراسة الحمراء» فى روايته (الرباط المقدس)، وكان البطل فيها «راهب الفكر» ليبرر التجريد المباشر للأفكار. تقول مسودة فتحى غانم حرفيا بلسان الكاتب داخل الرواية:

«يجب أن أتخلص بسرعة من هذا الإحساس المخيف بالعجز... والذى أواجهه الآن بمنتهى البساطة هو أن الرجل صاحب المبدأ يقتلونه فى هذا البلد الذى أعيش فيه بصفتى كاتبا، ثم أسمع تفاصيل قتله، فأخاف ولا أجرؤ على أن أزعق بأعلى صوتى، وأن أعمل بكل قواى لأواجه الجريمة وأطارد المجرمين.. »

«ما الذى فعلته بثقافتى ، ما الذى وصلت إليه بأدبى، هل أنا إنسان شاذ وزهدى هو الرجل الحقيقى ببذاءته وفجوره وقدرته على الاعتراف بالقتل الذى أشرف على ممارسته بالفعل» (ص٣٨).

هذه إذن تأملات العجز عن الفعل بما يحقق التوازن الإنسانى لكاتب فى نظام مستبد. وهى لا تختلف فى الصياغة عن تأملات «معانى» الحياة والموت، فلعبة الشطرنج هى لعبة الحياة والموت :

«فالموت سوف يأتيك لا محالة».

«ورغم أن الموت واحد فللواحد منا أن يختار. ترى ما قيمة هذا الاختيار؟».

ويجيب بما يقرأه فى وجه تو:

«إنك لن تحيا حياتك الكاملة وأنت فى مأمن تام من الخطر».

و«يصبح من الأفضل على من فاز بلحظة الحياة الكاملة أن يموت ليصون ما حققه من اكتمال».

لذلك يغدو سباقه لسيارة تو رهاناً عل هذه المعانى:

«إنه لا يموت دفاعا عن حياته، بل هو يموت لأنه يريد أن يحيا لحظة ما تكتمل فيها حياته»(ص٣٩).

وهو المنطوق الذى يكبت رغبة عميقة فى الموت، تعويضاً عن العجز من ناحية ووقفاً للإحساس بالذنب من ناحية أخرى. وهو يصل بهذه الرغبة فى الموت إلى منتهاها حين يتبادل وتو الاتهام (المجازى) بقتل زهدى سواء برفض البقاء معه حتى يجىء الطبيب، أو ببقاء تو إلى جانبه وهو ابن الرجل الذى قتله زهدى. لا يخفف من وطأة هذه التأملات التجريدية منطق الحكاية البوليسية، وإنما ذلك التمثال الشاهق الذى أقامه لوالد تو لحظة الاغتيال. صناعة مقتدرة لفنان كبير الموهبة. ولأنه سمع أو قرأ عن مقتل شهدى عطية الشافعى الأصل الواقعى للتمثال، ولم يعايش بنفسه ـ كما هو الأمر فى حالة صنع الله ـ تفاصيل المشهد، فقد أتاحت له أدوات الفانتازيا أن يستحضر روح الجسد فى حركة أبعد ما تكون عن التجريد اللفظى. حتى التخنث والشذوذ المعروف عن بعض ضباط التعذيب فى سجن أبى زعبل الشهير، قد استحضره فى الإيحاء بالفساد الشامل، وليس الاستثناء قرين المصادفة. وهذا النوع من البلاغة هو الشعرية ذاتها الخالية كلياً من أى حوار درامى أوحوار داخلى أو محاورات ثنائية، وإنما يكتسبها السرد النثرى فى اللحظات النادرة العامرة بالتوتر. هكذا يختار الحضرة الشريفة التى وقف فيها زهدى فانبثقت الضحية من خلال دموعه، وحينئذ فقط «عرف» ؛.عرف:

«أن الرجل مات واقفا وأن جسده المربع احتفظ بتوازنه لفترة من الوقت فلم يسقط، وعندما سقط الجسد كان بسبب ركلات فى بطن الركبة، فانثنت الرجل، فتداعى الرجل على ركبتيه وجسده قائم منتصب ولكنه كان ميتا. وكانت الضربات والركلات ما زالت تلاحقه، لأن عينيه ظلتا مفتوحتين تنظران فى جمود واستخفاف، ولا أحد يدرى أنها نظرات موت. ثم سقط الجسد على الأرض».

بالطبع، لم يكن زهدى هو الناطق الحقيقى بالكلمات، وإنما كانت قاعدة التمثال الذى نحته الروائى من المخيلة الجمعية. وهو نوع من الخلاص بالكتابة بمعنى الإفضاء والبوح، فقد رسم «البطل» بحجم الأزمة التى يعانيها إذا صدقت كلمات سارتر فى كتابه عن بودلير: «أنت مسؤول ، حتى عن الجرائم التى لم تسمع بها». فما تكشّف للكاتب داخل الرواية هو القمع والصمت عن جرائمه. وكان هذا هو المدخل الجديد لمزيد من التأملات حول العذاب والتعذيب وأفران هتلر والجحيم فى الآخرة. ولأن الإحالة إلى الواقع لا تنقطع حتى يربط الكاتب بمهارة بين الفن والتاريخ، فإنه

بادر إلى ترجمة الواقعة التى تقول بأن عبد الناصر فى إحدى زياراته للبرلمان اليوغوسلافى فوجىء بأعضائه يقفون حداداً على شهيد الطبقة العاملة المصرية، فجاءت الترجمة بأن زهدى نفسه كان عضواً فى ندوة أقيمت بدولة ما وقد اضطر أن يقف حداداً على ضحيته. وهى مفارقة ساخرة تنتهى بالتهكم اللاذع حين يقول السفير «بلهجة باردة خالية من أى انفعال: فى كل مكان فى العالم تحدث مثل هذه الأخطاء» (ص٦٤). والمشهد فى السفارة يحاكى المشهد فى الحضرة الشريفة حيث رأى زهدى «كل شىء كما حدث تماماً». ولكنه لحظتها «لم ير هجرة ابنه حسن، ولم ير لقاءه بتو» و«كان خروج زهدى إلى المعاش إيذانا بخروج المعتقلين والإفراج عنهم» (ص٦٥). هذا الخروج لا علاقة له بسفر الخروج. وكل ما يراه الكاتب هو أن الخروج اقترن فى عينى زهدى بالمناصب، وحين يستغرب ذلك يعلّق الكاتب :

«هم قبلوا المناصب وهذا فى رأيك غريب.. وأنت تقول إنك تبنيت تو وهذا فى رأيى أغرب» (ص٦٦).

فى الكون الفنى الذى يبدعه الكاتب يلتبس الوجه والقناع، فأكثر ما يقوله زهدى بلسانه ليس صوته، وأكثر ما يقوله تو بلسانه ليس صوته. ليس ذلك بالإحالة إلى الواقع، بل استناداً إلى الفكرة المحورية التى تحرك الألسنة والوجوه فتنطق بما يضمره الكاتب ويستنطق به الآخرين لترتاح أصول الحكاية وتخف وطأة التجريد، ولتتجه الرواية ـ وهذا هو الأهم ـ نحو غايتها، نحو «الجواب» أو اليقين الذى يقطع الشك الذى بدأت به الرحلة، وكان لابد لها من «نهاية». لذلك هناك صوت واحد وأصداء متعددة، أو هنا صوت وصمت، كان يحتاج فى الرواية الحديثة إلى الحوار الداخلى، وليس بين الصوت والأصداء المتعالية على الصمت. والصمت كالصوت حيز فى المكان والزمان، ولا علاقة له بالفراغ. ولكننا خارج حدود «الجريمة» فى حكاية فتحى غانم لا نجد سوى تكيّف الجلادين مع «أوضاع» جديدة استدعت الخروج، وتكيف الذين خرجوا مع الأوضاع الجديدة.

وكأن هناك لقاء فى منتصف الطريق يغفر كل ما جرى من الجلادين والضحايا والكاتب داخل الرواية (؟). وهو من الشجاعة (المجردة) بحيث يطرح هذا السؤال فى صيغ مجازية متعددة:

«لعلى أكتشف بعض ما فى نفسى من غموض أقرب إلى التشويه، أحدثتها تلك المخاوف التى أثارتها اعترافات زهدى عن مقتل والد تو فبعد أن أسجل كل شىء، يجب أن أجيب عن سؤال أوجهه إلى نفسى.. هل أنت جبان، هل أنت تعيش فى مجتمع بلدك وتتعامل مع الآخرين وتكتب لهم وأنت محكوم بالمخاوف وألوان الذعر. هل أنا أتشبث بحكاية تو لأهرب من حكايات السلطة والسياسة وأهوالها وجبروتها» (ص٦٧).

كاتب هذه التأملات المجردة «يؤمن» بأن الكتابة رسالة، وظيفة، تعبير. وأن معركته مع الكتابة هى أنه لم يؤد رسالتها، هو الذى لم يوظف نفسه فى خدمة «تعبيرها». ليست معركته إذن مع الكتابة بوصفها رؤية جديدة للواقع، أى مع الكتابة التى حجبت عنه، رغم أنف رسالتها ووظيفتها، هذا الواقع. لم ير من هذا الواقع سوى التصالح بين الجلاد والضحية، لذلك أحاط التمثال الشاهق للبطل الشهيد بحديقة من الأشواك: إنه يمثل البطولة بحدّ ذاتها فى مواجهة قمع الجسد وإزهاق الروح، أما المبادىء فقد رمى بها أصحابها فى أول صفيحة زبالة بقبولهم المناصب. ويجرى المحاورات المباشرة مع الشيوعيين فإذا بأحدهم يقول:

«عشرة فى المائة فقط من الشيوعيين هم الذين يستحقون الاحترام» (ص٩٢).

وفى سمرقند يقول له شاعر سوفييتى:

«كان الحراس المسلمون يساهمون فى حراسة ثروة مجتمع اشتراكى لأن تعاليم الدين تمنعهم من ارتكاب السرقة» (ص٩٣).

ويقول له الصحفى الاشتراكى الفرنسى:

« يخيفوننا بمذابح ستالين التي سفكت دماء عشرات الألوف، ولكن المبدأ شيء والمذابح شيء آخر» (ص٩٣).

ويقول له مفكر سوفيتي:

«الصناعة بأى أموال.. حتى لو كانت أموال المرتشين الذين يسرقون الشعب» (ص٩٥).

ويسأل الكاتب بعد هذه المحاورات كلها :

«ترى، هل من أجل هذا كان مصرع والد تو؟ لابد أن هذا المعنى الكبير هو الذى ساعده على أن يموت متحديا رافع الرأس» (ص٩٦).

وكان هذا الجواب نهاية «المسودة». واقع الأمر أن هذه المحاورات قد سلبت مبرو وجوده، لأن الروائى سلك الطريق المعاكس تماماً بانطلاقه الحكائى من سؤال يضمر الجواب إلى جواب كامل الأركان. كان العكس هو الصحيح ، بالانطلاق من جواب التمثال إلى مساءلة الواقع، ومحاولة اكتشافه. ولم يكن ذلك ليتم بغير كتابة جديدة تفتح الأفق المسدود بمزيد من الأسئلة وتشكك فى قواعد «اللعبة» كلها، لعبة الكتابة نفسها، ولعبة الواقع فى صميمها. إن سؤالاً واحداً حول لماذا استشهد البطل ، بل لماذا دخل السجن أصلاً، ولماذا كان الجلاد لا يدور بخلد الكتابة التى تبحث عن حلّ لأزمة ضمير فلا ترى أزمة الواقع وأزمتها فى سياقه. لذلك يقول الكاتب:

«بعد فراغى من كتابة المسودة شعرت بالعجز عن كتابة أى عمل أدبى» ... «سحقا لتلك الأوراق التى كتبتها بمظنة أنها ستساعدنى على الشفاء» (ص٩٧).

إنها محاورة الكاتب الداخلى والروائى الأصلى. ولأننا نعلم أن هذا الأخير قد كتب الكثير بعد هذه الرواية، فإن الدلالة تقتصر على المعنى المباشر للمثل الشعبى: «النار تخلف رماداً». لذلك ينتهى السباق بين الكاتب وتو، ولا يعود به حاجة إلى لعب الشطرنج . ولا يعود لمقتل الأب أى من المعنيين المعروفين: الاستقلال والرؤية الجديدة. ولا يعود العجز عن الكتابة مخاضاً لولادتها. وهى خاتمة، بالرغم من التشابه مع نهاية (تلك الرائحة)، فإنها على النقيض منها. تفيدنا غاية الفائدة فى تعرف الحد الأقصى لجهود الجيل السابق فى محاولة تجاوز المأزق البنيوى داخل الكتابة ذاتها، حين تستحيل لغة أكبر الموهوبين ورؤاهم المستقرة فى جيل أو أجيال، سدّاً منيعاً أمام نواياهم المؤكدة فى اختراق الحجب. لذلك كانت «حكاية تو» من أجمل وأمتع الروايات المعاصرة ومن أشجعها فى الدفاع عن الحرية، وقد باشرت القول فى الوجوه واستخدمت أدوات الفانتازيا، من دون الخطو بعد ذلك إلى ما هو أبعد، خطوة واحدة.

- ٥ -

أما جيل الستينيات، بالمعنى الاصطلاحى، فقد استمر يبحث عن رؤى وسط الظلام. وكان علاء الديب (١٩٣٩ ـ ..) قد أصدر فى العام نفسه الذى صدرت فيه رواية فتحى غانم ـ ١٩٨٧ ـ روايته (زهر الليمون) تستكمل كتابة سفر الخروج. ولأن الستينيات لم تعد جيلا زمنيا، وإنما هى جيل فى الكتابة، فقد جاءت رواية محمود الوردانى (١٩٥٠ ـ ..) تجربة جديدة فى السياق نفسه عام ١٩٩٢.

وتكاد (زهر الليمون) للوهلة الأولى ، أن تكون فى أسوأ الظنون إعادة كتابة لرواية (تلك الرائحة). ولكنها عند التدقيق ليست كذلك، وإنما هى استمرار للمكونات الأساسية فى الكتابة الجديدة، وإضافة إلى «سفر الخروج» وكشف لوجوه جديدة فى فانتازيا مغايرة. ذلك أن السنوات العشرين التى مضت على «الهزيمة» واحتجبت رؤيتها على الجيل السابق ممثلاً فى أحد أنبغ مواهبه ـ فتحى غانم ـ هى المادة الخام فى رواية علاء الديب.

كان صنع الله إبراهيم قد توقف بالخروج عند الباب الموارب. غير أن قدرته على الإبصار، من خلال معاناته فى إبداع كتابة جديدة، دفعته لأن يرى شارع الرائحة الكريهة أو «الهزيمة» قبل وقوعها. وكان من الطبيعى أن ينسلخ عن الأم وأن يقتل الأب حتى تتحرر عيناه - فى الكتابة - من العناصر اللغوية والأسلوبية والدلالية التى حجبت الرؤية عن فتحى غانم الذى اختزل الهزيمة فى أزمة ضمير واختزل الواقع فى العلاقة بين الكاتب و«الجريمة» واختزل الجريمة فى القمع. ولكن إبصار الكتابة الجديدة لا يعنى مطلقاً، إلى الآن، أنها حصلت على رؤيا أو رؤى، لأنها عملية تحرر، وليست معطى نهائيا. لم تقع عملية استبدال جاهزة.

لذلك لن يضطر علاء الديب إلى الانسلاخ عن الأم أو قتل الأب، فهذه العملية الجماعية لكتّاب الستينيات ومن بعدهم، لم تعد بحاجة إلى كشف القناع عن المعنى. وإنما هى عملية مستمرة فى الكتابة ذاتها. تستمر «الرائحة» التى جوهرت رواية صنع الله إبراهيم، وإن أصبحت رائحة الليمون عند علاء الديب أو رائحة البرتقال عند الوردانى. ويستمر الانسلاخ عن الأم والأب، ولكنه الانسلاخ الطبيعى الذى لم يعد بحاجة إلى ما تم إنجازه من «قتل».

لذلك، لم يعد علاء الديب محتاجاً إلى «أسبوع» التكوين، وإنما يكفيه - فى الزمن الروائى - يوم واحد من الخروج. وحين يكون هذا اليوم الواحد هو يوم الجمعة الذى تتكرر دلالته على طول الرواية، فكأنه يضمر أسبوع التكوين دون الحاجة إلى إفصاح. ولكنه اليوم الذى يحتوى ربع قرن من الزمان المعلن عنه. وهو الأمر الذى يختلف كليًا عن اللازمان فى رواية الوردانى، بمعنى الزمان اللامحدود وليس بمعنى الزمان المجهول ولا بمعنى انعدام الزمان. هناك إذن نقطة انطلاق مشتركة للكتابة الجديدة، ومن هذه النقطة الواحدة تقريبا ينطلق البحث عن رؤى فى دروب متعددة تعدد التجارب، فلا تعود هناك «مدرسة» واحدة، وإنما هناك محاولات مختلفة بعضها عن بعض فى أسلوب البحث وأسلوب طرح السؤال، ووسائل السعى بين جحافل الظلام.

ومن هنا كان التشابه والافتراق بين روايتى (تلك الرائحة) و(زهر الليمون). كان للبنية «العائلية» فى الرواية الأولى منظومتها الدلالية الخاصة بمفارقات الاستهلاك الساخرة من «نتانة» الرائحة وسط أحدث منجزات التكنولوجيا. وكان الزمن محاصراً بين المترو الذى يبدأ بسائق فاقد الوعى من الأفيون وينتهى برجل ملقى على الرصيف مغطى بالجرائد الملوثة بالدماء مروراً بالعمال الغرقى فى العرق برغم أن بعضهم أعضاء فى مجالس الإدارات، وبين القطار الذى يحمل الجنود الهاتفين وسط لامبالاة الجميع، وبين الفتاة الجميلة العرجاء؛ وهو الأمر الذى ينتهى بغرق الشاب فى النيل وغرق البلد كلها فى المجارى.

هذه البنية فى (زهر الليمون) لم تعد خيوطاً فى شباك الفانتازيا. لمجتمع «الاستهلاك» نصيبه الذى يمثله فى الروايتين «الأخ الأكبر». ولكن هذا الأخ فى رواية علاء الديب، بعد ثورة النفط وثروته، لا يعود مجرد «مستهلك» وإن قامت زوجته بحمل الدلالة. وإنما يصبح «الأخ المسلم» الذى لا يتكلم فى السياسة. وهذا الأخ المسلم نفسه هو الذى ينجب طارق اليسارى المتطرف. هكذا تتعقد خيوط البنية من أرض الواقع الأكثر كثافة وإفصاحاً مما كان عليه الأمر قبل عشرين عاماً دون أن يفقد بهاء الفانتازيا وخوارقها. كان «البيت العائلى» فى رواية صنع الله فيللا من ثلاثة طوابق، وكان الأخ قد شرع فى بنائها من أموال زوجته. أما هذا البيت فى رواية الديب فهو من طابق واحد دون أن يكتمل الثانى بين عمارات شاهقة يبدو وسطها كالقزم أو الشبح الذى يفصح عن المكبوت بشجرة الليمون التى جفت وأم رضا التى لم تمت. وأما الزمن الذى يعادل اللغة فى بنية شعرية مكثفة، فهو «العلاقة» بين اليوم الواحد

ذى الربيع قرن (عطلة نهاية الأسبوع) والمسافة الواقعة ـ بالتاكسى ـ بين القاهرة والسويس.

ولم يكن «الخروج» من القاهرة إلى السويس عبثاً؛ لأن «الخروج» لم يعد محصوراً فى دلالته الأولى المباشرة، من المعتقل. ولأن السويس تحمل فى ثناياها الدلالة المضمرة فى اسمها دون الحاجة إلى تحويل الإشارة إلى بشارة. هنا أيضا لا يحمل التاكسى عمالاً أو جنوداً أو حشيشاً بالشاى فى فم سائق، ولا يحاذيه الزمن الأعرج فى وجه مليح وبطء قبيح. وإنما يضم التاكسى هذا الواقع المتغير نفسه بوزنه الثقيل ثقل الثروة النفطية على أكتاف أحد الزملاء الشطار وزوجته وبناته. هكذا تتجمع قطرات النفط التى لم تكن (تلك الرائحة) قد عرفتها فى الشوارع الغارقة من المجارى، وإن تنوعت إيقاعات سقوط المطر النفطى على زوجة الأخ المسلم وعائلة الزميل القديم.

تمتد الكثافة الدلالية فى شعريتها التى باعدت بين اللغة و«التسجيل» فلم يعد التركيب «هزاً عنيفاً»، وباعدت بين سرعة الإيقاع و«المشاهدات» فلم يعد التكوين عجائبيا. لذلك كان الافتراق أيضا بين مشاهد الجسد (الصامد فى السجن مرتين عند صنع الله إبراهيم حين يتعلق الأمر بالجسد السياسى والخاضع خارجه ثلاث مرات حين يتعلق بالجسد الأنثوى) وبين مشاهد الروح سواء أكانت الأرواح الميتة فى المقهى أم الروح الهائمة فى منى المصرى. وإذا كان صنع الله إبراهيم قد رسم لوحة «سلطة الجسد» قبل الخروج بالتواطؤ مع دلالتها المباشرة (الصمود) وغير المباشرة (قتل الأب)، فإن علاء الديب لم «يرسم»، وإنما تابع واقع الخروج وسلطة الجسد تنهار دون قمع، عبر ارتباطه ـ وليس تواطئه ـ بالواقع المتغير: وإذا بالروح، مصدر السلطة، هى التى تشكلت بواقع الخروج فكان ما كان. لذلك، ليست هناك إناث، وإنما هناك منى المصرى التى تشكل توازياً محكماً لتوأم عبد الخالق المسيرى. والرواية تقبض على لحظات التقاطع النادرة دون أن يكون الجسد هو سلطة القمع أو الهزيمة. وهذا هو ينبوع الشعرية الكامنة فى البنية الروائية كلها.

وبالرغم من أن (زهر الليمون) هى رواية الخروج بعد عشرين عاماً، فإن السجن يحتل فيها عشرة مقاطع كاملة، ولكن أزمنة هذه المقاطع لا تستعيد السجن من الذاكرة أو تستحضره فى المخيلة، فهى ليست مكتوبة من داخله أو من خارجه. لذلك كان القياس الدلالى بين الداخل والخارج معدوماً، وإنما هو قياس التكوين. لا «ينقل» إلينا الكاتب صوتا من قرب ولا يستمع إليه عن بعد، وإنما هو يشكل الصوت وقد أمسى بالداخل والخارج وما بين بين فى حالة «فعل» تعددت مصادره وتشابكت وتعقدت. ليس هو الوعى المفارق للماضى أو صدى الحاضر، بل ذبذبات الوعى الذى «يتكوّن».. فعبد الخالق المسيرى هو «الاسم» الوحيد فى سفر الخروج. وصحيح أن «المثقف» يعلن عن نفسه كاتبا أو روائيا أو شاعراً فى الأعمال الأخرى، ولكن (زهر الليمون) تنفرد بأن هذا المثقف له اسم. هذا الاسم هو إشارة التكوين المستمر والمتغير، وليس مجرد كناية أو حيلة للكتابة. لسنا بإزاء أزمة كاتب أو كتابة، برغم أن عبد الخالق يكتب الشعر. وقد اختار له الروائى الشعر، واختار أن يستخدم للرواية ضمير الغائب، ليبعد مظنة التوحد بين فعل الخروج وفعل الكتابة. هذا الإبعاد تقابله فى الكتابة وحدة من نوع آخر، هى وحدة عبد الخالق نفسه «وحدة المنفى والسجن. وحدة أمام حاضر غامض وعالم بعيد قديم كان» (ص٦). وحدة عبد الخالق فى هذا الوجود، هى مركز السرد المتواتر فى الرواية وأساس النظام الدلالى بما أضافه التواتر النثرى من شعرية مكثفة.

نحن إذن بإزاء مونولوج داخلى متداخل الأصوات والأصداء ومساحات الصمت، وكأن الرواية قصيدة درامية. والمونولوج ـ وليس التداعى فى مجرى الشعور سواء بالأحلام أو بالكوابيس ـ يشق سبيله إلى الكتابة

بتواتر الإيقاع والإيقاع المضاد، وليس الإيقاع السلبي. أى أن التكافؤ بين الأزمنة يصدر عن اليوم الواحد والرجل الوحيد فى إطار الزحام الذى كان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى قد نحت دلالته من قبل: هذا الزحام لا أحد. والزحام يرادف الواقع ولا يعنيه، فالوحدة فى الزحام تعنى الاختناق لحد الإحباط واليأس. ولكن «المعنى» المتعدد المستويات والمتراكب الدلالات، ينبثق من التناظر الخفى بين «الهجرة» إلى السويس، أرض البطولات المشنوقة والأحزان المزدهرة، و«الزيارة» التى يقوم بها إلى القاهرة؛ أرض الأحلام الصغيرة ومقبرة الآلام الكبيرة. ويتكرر التناظر ويتكوّر، بين «البيت» الذى يأوى إليه فى السويس المتغيرة، وبين ما كان بيتا له فى حىّ الدقى. وإذا كان فى آخر زياراته يعانى احتضار الأم، فإن اليوم كان قد بدأ والفوطة المبللة تحيط رقبته (= كأنها المشنقة؟) والجريدة المفرودة على المنضدة (وكأنها إحدى الجرائد الملوثة بالدماء تغطى جثة رجل؟) وهو يقول دون أن يتكلم :

> «كنت أظن أن صمت الجسد علامة الصحة. ليس بى الآن مرض أو مرارة، ليس عندى لا تمرد أو اعتراض. لا الرأس مثقل ولا الأحشاء منقبضة. ألا يمكن أن يكون صمت الجسد هذا من علامات الموت؟» (ص٨).

لذلك يذهب إلى المرآة «ويتأكد من وجود ملامحه» كما لو أنه تو فى رواية فتحى غانم لسبب معاكس، فهو أقرب إلى والد تو دون قتل، ولكنه مثل تو الذى راح يتفحص بطاقته الشخصية ويردد اسمه الثلاثى كما لو أن هذا الاسم موضع شك أو أنه مهدد بالزوال: «أنا صاحب هذه العيون واسمى الثلاثى عبدالخالق حسنى المسيرى» (ص٩).

لا يحاول التأكد من الاسم إلا صاحب الصوت الذى يصرخ وحيداً حتى يسمع صدى الصوت ليأتنس بذاته ويعى فى الصمت المحيط أنه ما زال حيّاً. وكان هو دون غيره الذى كتب إلى جوار النافذة التى يرى منها الحياة والأحياء: «إنما الناس سطور كتبت لكن بماء» (ص١١).

وهو فى خطوته الأولى من يقظة الصباح إلى زيارة القاهرة يرى الجبل من النافذتين كأنه يراه للمرة الأولى جامداً صامداً:

> «لونه داكن، ما زال الليل يسكن فيه. لابد من عيون حيّة يقظة لكى تقتحمه وترى تضاريس الصخر والزمان فيه» (ص٧).

ومن ثم، فهو لا يملك هذه العيون التى طالبته منى المصرى ذات صباح آخر بفتحها لأنها «تستطيع أن تحتضن الناس والأشياء» (ص٩). ولم يرد اسم منى فى هذا المقطع، وإنما راح يؤكد لنفسه أنه ذاهب إلى القاهرة دون استدعاء لتحقيق أو اعتقال (ص١١) فهاجس المطاردة الذى جعل صاحبنا فى (تلك الرائحة) يشعر بأن أحداً يتابعه هو الذى «يبعثر» الزمن فى الرحلة الدائرية لليوم الواحد. ومن ثم تبدو كلمات منى دون وجهها كإحدى قطرات الزمن المبعثر التى تبلل روحه التى جفت. وتبدو القاهرة التى يزمع الاتجاه إليها وكأنها «جملة ناقصة» دون اتساق أو معنى «وحشى يسدّ الحلق» (ص١٣). التغير الذى طرأ على القاهرة والسويس هو الذى يفصل الزمان عن الزمان، ويعزل الإنسان عن المكان. هذه العزلة هى التى تدير حركة «التغير» فى الزمان والمكان من خلال الدائرة التى يخلقها الذهاب والإياب فى أربع وعشرين ساعة، ينبثق من مركزها السردى خطوط متوازية وأخرى دائرية تضيق فتضيق حتى تنبلج أمامنا شبكة من الزحام الذى يحاصر الصوت الواحد الوحيد فيما يشبه الزنزانةالمحكمة الإغلاق. وهى الدلالة الشعرية المكثفة فى مفارقة : الحرية.

يحرص علاء الديب على تسمية مربعات الشبكة ومثلثاتها ومستطيلاتها داخل الدائرة، وتحديد انحناءاتها وزواياها وعلاقاتها بغيرها، تجاوراً أو بعداً، طالما بقيت

خيوطها متصلة بعضها ببعض من ناحية وبالمركز من ناحية أخرى. ليس من خيط أو خط مواز لمحيط الدائرة سوى منى المصرى التى قالت دون أن تتكلم مرتين قبل أن تسفر عن «وجهها» وتتكلم. «كلام» منى و«كلام» عبد الخالق يصدران عن صوت واحد مشروخ، وليسا صوتاً وصدى، حتى لصمتهما صوت مشروخ. كأنها رحلة واحدة، هجرة إلى السويس والأخرى إلى كندا، وحدة كالشرنقة التى قد تمزقها فراشة ذات يوم، والوحدة الأخرى خارج الجاذبية الأرضية، وكلاهما يتنازع الوجود، أو التوحّد.

غير أن أحمد صالح هو الاسم الأول بين أسماء الرفاق القدامى، يهجس به عبد الخالق فى بداية الرحلة، هو الآن صاحب ورشة صياغة فى الأزهر، فى نفسه «صفاء غريب». هو الذى توسط لعبد الخالق أن يعمل فى السويس، ومن حقه أن يسمى نفسه «صانع المعجزات». وهو آخر من رآه عبد الخالق فى زيارة القاهرة: «كانت عيون أحمد مأخوذة وقد سكن على وجهه خوف غامض» (ص١٤٩)، «كان فى وجهه شىء داكن» (ص١٥٠) وكان شىء ما «يقف على أكتاف أحمد صالح ويحوم حول وجهه» (ص١٥١) كما لو أنه «يقاوم لكى يدفع عن نفسه الخيالات الثقيلة» (ص١٥٣). وهى ذاتها القيمة التى رانت على فتحى نور الدين الذى لا علاقة له بالصحافة أو الثقافة، وقد دخل المعتقل مجانا، وحين خرج استقر فى وظيفة صغيرة. غير أن زوجه فريال التى تستحق مثله لقب «المعجزة» لم تفلح فى شىء واحد:

> «أن تطرد تلك السحابة الداكنة السوداء فوق رأس فتحى فيغرق فى نوبات من الصمت والكآبة فيبدو وكأنه سقط فى جب أو عاد إلى المعتقل (...) كان فتحى فى تلك الساعات يبدو كفلاح عجوز يبحث عن إبرة فى كوم من التبن أو الهشيم» (ص١٥٥).

ولفتحى نور الدين بالذات لابد لعبد الخالق أن يبحث عن الحشيش الجيد فى السويس قبل سفره إلى القاهرة.

ولكن هذين الاسمين ـ أحمد وفتحى ـ اللذين يملآن مساحة من التماثل بين خيطيهما ونسيج الدائرة (عبد الخالق) لا يصوغان الخروج إلا من زاوية الإحباط الذى يشارف اليأس ويبرر العزلة. أما الخروج نفسه، فتستكمله الدلالة المعلنة فى مصطفى الكردى، وهو أول من يلتقيه عبد الخالق فى طريقه إلى القاهرة ويركب معه التاكسى «زميله المعار للعمل فى السعودية منذ ثلاث سنوات» (ص٢٩) يحمل فى يده «حقيبة بنية جلدية كبيرة كأنها خزانة متنقلة» و«سوف ينشر مجموعة قصص على حسابه» (ص٣٠). وإذا استثنينا منجزات المال الوفير، فإننا لا نستطيع استثناء اللغة الأوفر حظاً:

> «إننا لم نعرف بعد كيف نستفيد من علاقتنا مع أمريكا والغرب. الموانى مثلا ما زالت متأخرة جداً. شىء لا يقارن بموانى السعودية والخليج» (ص٣١).

وهو الصوت الذى لن نسمعه من «الأخ المسلم». قد نسمع نصحه بالاستقرار والكف عن اللف والدوران، ولكن الكردى، الشيوعى السابق، هو الذى ينصح: «سافر أو اتحرك شوية، حرام عليك، العمر بيضيع» (ص٣٢). أما السائق النوبى فلم يتكلم «كان شاهداً»(ص٣٣). منى المصرى التى لم تكن قد أسفرت عن «وجهها» كانت قد افتتحت الوعى الموازى: «أنت يا حبيبى مركز الكون والوجود» (ص١٧). ولكن منى محيط داخلى للدائرة، تتصل هى الأخرى بكل الخطوط والخيوط، ولكنها توازى الدائرة أولاً وأخيراً. لذلك يستمر «الخروج» فى الرفاق القدامى. كامل رستم يخطب ويتلذذ بصوته العالى، سواء عن النكاح أو عن الكفاح، وناشد الصحفى يتلذذ بصوته الرفيع الطفولى. وكانت «رائحة» الكلام تثير القرف. إنهم ينهشون أنفسهم وغيرهم دون رحمة. هذه الملامح لوجوه تكونت بالخروج فلم تكن تلك «الصامدة» فى المعتقل ولا تلك التى غنمت

المناصب بعده. غير أنها فى جميع الأحوال تحاصر الدائرة من داخلها بخيوط أو خطوط من المركز إلى المحيط. أما الخطوط التى تتقاطع معها، فأولها تلك المقاطع العشر عن المعتقل. ومرة أخرى يحرص الكاتب على الأسماء: «أنا الضابط فتحى فرج (...) اخلع ثيابك كلها»(ص١٩). وكان الضابط السمين الأبيض هو الذى أمر: «ابتلع هذا التراب، حتى لا أسمع صوتك» (ص٢٩). كانت عشية الاعتقالات حافلة بالأخبار والاجتماعات، وفى اجتماع المسؤول به وبرفاقه كان الأمر هو «البقاء فى البيت» (ص٤٢)، ولكن المشهد الذى انطبع فى عيونه للمكان فقد كان منظر «البيت القديم والكنيسة والنخيل» (ص٤٢). كان ضابط المباحث قد ادعى فى اجتماعه به أن الاجتماع غير رسمى وأنه يمد له يده، وحين رفض المسيرى اليد الممدودة قال له الضابط: «الحمقى يضيعون فرص العمر» (ص٤٨)، ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر». كان فتحى نور الدين الذى لا يعرف لماذا هو فى المعتقل برغم أنه يحب جمال عبد الناصر قد سأل المسيرى عن السبب، فكان الجواب أنهم «يريدون أن يكسروا شيئاً فى داخلنا» (ص٥٣). ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر» (ص٦٩). وكان أبوه أول من اكتشف الأوراق السرية فزجره دون تراجع، فلم يكن أبا مرشحا للقتل. إنه مقتول سلفا قبل أن يحتاج الأب الراقد فى الأوراق إلى القتل. ومع ذلك قال له أحد الزملاء: «أنت مخبر». وكانوا قد قالوا فى الاجتماع القديم: «لا نريد الدخول فى كلام مثقفين» (ص٩٢) وهو الشاعر. ولكنهم فى السجن كانوا من «المتكلمين» فقط، ومع ذلك كانت اختلافاتهم مدعاة للموت، لأنها اختلافات «فى» الكلام ومِن حوله، و«هناك صاحبه دائماً شعور بأنه يعيش فى جبّ» (ص١٢٦). هكذا كانت «الأسئلة تصارع الإجابات» (ص١٣٢).

كانت هذه الدائرة الداخلية الأولى من الأسئلة التى تصارع الإجابات، وقد اشتبكت فى «عقد» متتالية من الأسئلة الجديدة والإجابات الغائبة التى تراوحت بين رفاق الأمس ضيقاً واتساعاً بين الأقرباء إلى القلب والأبعد عن العقل والروح، بين المتعاركين على المقاهى والمندمجين فى دورة رأس المال، والجميع تلفهم الغيبوبة الكامنة تحت الجلد، تحت الألفاظ، وما وراء نحت التراكيب.

وكانت هناك دائرة ثانية أصغر بالضرورة، فهى أقرب إلى المركز السردى للمونولوج وأعقد تشابكا مع الخيوط أو الخطوط المستقيمة من المركز إلى المحيط. إنها دائرة العائلة التى تبدأ من البيت الذى بناه الأب. وكان يطمح فى الحصول على مكافأة عن نهاية الخدمة يبنى بها الطابق الثانى. ولكن الطابق لم يكتمل أبداً. واكتفى الأب فى أيامه الأخيرة بسجادة الصلاة بين الأعمدة الخرسانية حتى مات. أما الأم التى كانت «سمينة وبيضاء»، فقد تدهور بها الحال إلى لحظات الاحتضار الطويلة. وكان لابد من سؤال الشعر: «أيهما جاء أولاً: الليل أم النهار؟» (ص٨١). إنه السؤال المستحيل، لا لأنه بلا جواب، وإنما لأن الحياة تبرر الموت والموت يبررها فى دائرة مغلقة، هى دائرته بالذات حيث يسقط ظله أمامه» (ص٨٢) و «تتعثر الأحلام فى الأحجار» فهو فى «رحلة مكررة من الكشف المحبط والتحقق المستحيل» (ص٨٣). حتى حين جاءه صديقه الرسام حمدى عبد المجيد بوعد بهيج، انطفأ الأمل من قبل أن يولد: « هناك مسافة لا تعبر بين الحلم والتحقق» (ص٩٨) وهو «مغرم بالسؤال الذى لا جواب له» (ص١٠١). ينبثق الشعر دون أوزان فى غمرة الصعود المونولوجى إلى القمة وفى خضم الهبوط إلى القاع. فى الناحية الشرقية من بيتهم سكنت عائلة أم رضا «فى عشة مصنوعة من الصفيح والطين مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة» (ص١٠٣). ومن المفترض أن رائحة الليمون زكية، حتى أنه أحضر للأم زجاجة كولونيا من رائحة الليمون. ولكنه فى هذه الزيارة اكتشف ذبول شجرة الليمون. وليس من الغريب أن تكون قدرية زوجة

الأخ «سمينة بيضاء» كما كانت الأم فى شبابها حتى تتجسد المفارقة بين الأم الممددة على فراش المرض الأخير وما كانت عليه ذات يوم لم يعد من الممكن استعادته. فى هذه اللحظة انتقل إليه «تيار بارد من الاستسلام» (ص١١٤). أما الأخ المسلم العائد من بلاد النفط فقد:

«تكوّر وأغلق أبواب روحه. كان سعيد أحد الفدائيين فى السويس. وكان الأب متطيراً، كما كان شأنه مع أوراق عبد الخالق. ولكنهم حين دقوا الباب ذات فجر أخذ الأب ابنه فى حضنه. وها هو ذا الابن الذى كان يسأل أخاه الذى كان أيضاً «ألم تهدأ بعد؟»(ص١١٩).

ويتمدد السؤال فيتخذ الصيغة ذاتها فى (تلك الرائحة): «لم لا تستقر، لم لا تتزوج قبل فوات الأوان؟» (ص١٢٠). ولكن أحداً لا يستطيع أن يشاركه «فساده الخاص الكامن فى النخاع» (ص١٢١)وهو الخوف الذى ينمو بصحبته دون أن يجد صيغة جواب مقنع. وهو الخوف المبتلى به الجميع حتى حين يسأل أحدهم الآخر: م تخاف. ربما كان طارق، ابن الأخ الشرعى، هو أيضا ابن عبد الخالق. وإذا كان «تو» هو الرماد الذى تخلف عن نيران الأب دون أن يكرر أسطورة العنقاء، فإن طارق هو النيران التى اندلعت من الرماد، رماد الأب والعم. كان الأخ المسلم لا يزال يسأل أخاه :

«ألا تريد أن تجد لك زوجة قبل أن تخرج على المعاش» (ص١٢٧).

بينما كان طارق صاحب وجه مختلف:

«مع طارق راوده الإحساس كثيراً بأن الدائرة قد أغلقت. طارق يصعد الجبل، وهو يهبطه، لكنهما يحرثان فى أرض واحدة» (ص١٣١).

كان طارق هو السؤال. حينئذ خرج من البيت «هاربا إلى لا مكان»، وبحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى أطرافها المخنوقة بين العمارات. لم يعد يشم أريج زهرة الليمون. ويتكرر اللفظ والدلالة حتى الخاتمة: «تبدأ الرحلة وتنتهى عند شجرة الليمون» (ص١٤٠) وامتلأت أنفه برائحة التراب، كانت رائحة النهاية. نهاية الأب والأم والأخوين، وبداية الحفيد.

وتلك كانت الدائرة الثانية. أما الدائرة الموازية للمحيط، والمتصلة بكل الخطوط والخيوط، فهى منى المصرى. وهى المرأة الوحيدة التى لا تخلو من جسد الأنثى، ولكنها تتكامل حتى لتصبح أحد رموز الجيل، على النقيض مما كانت عليه أجساد الإناث من دلالة فى (تلك الرائحة). منى ابنة الجيل، كما هو عبد الخالق المسيرى تماماً. وقد اختار لها إشكالية نموذجية، فهى ليست «المثقفة» فحسب، وإنما المسيحية أيضاً. ولعله من طرف خفى أراد أن يعكس الإحالة إلى الواقع حتى لا تتحول الإشكالية الفنية إلى «مشكلة واقعية» كانت تحتاج إلى سياق مختلف ومعالجة مغايرة.. فلم يكن غريباً على المجتمع الثقافى أو غير الثقافى أن يتزوج المسلم من مسيحية أو أن تنشأ بينهما قصة حب. أما الظاهرة التى كانت شائعة فى المحيط الاجتماعى العام وتحولت إلي مساءلة مركبة فقد كانت إقدام المثقف المسيحى على الارتباط بالمرأة المسلمة وما يستدعيه ذلك من تغيير رسمى لعقيدته الدينية وما يترتب على ذلك من أعباء نفسية واجتماعية يمتد أثرها إلى غيره. لم يكن عبد الخالق المسيرى مسيحيا فى الرواية، ومن ثم تجنب الروائى الخوض فى «المشكلة ـ الظاهرة» والتفت بكامل أدواته إلى الإشكالية الفنية التى انفردت فيها منى المصرى بكونها المرأة المثقفة والمسيحية والوحيدة فى حياة صاحبنا الوحيد بدوره.

وإذا كنا قد تعرفنا على منى بغير اسمها مرتين، فقد كان ذلك لأنه يقرأ نفسه واسمه فيها. ولكنه فى المرة الثالثة أبان واستكان. فى الإبانة تقترن منى بالخروج

من المعتقل، وأنه «في شوارع القاهرة» (ص٣٣) عثر عليها وعثرت عليه، وأنها منى المصرى، منى فقط و«كم ردد اسمها في الليل لكي يغسل به أحزان روحه» (ص٣٣)، وفي المرة الثانية يرد ذكر منى في سياق هجرة أخيها إلى كندا، وهو الآن يتحدث مع الأب والأم فسوف يترك لهما شقته: «وأنا الآن صرت لك» (ص٣٥). وفي المرة الرابعة، ونحن لم نكد ننهى ثلث الرواية تصبح منى المصرى «زوجته السابقة» (ص٤٧). وكأن الكاتب قد أراد في فعل الكتابة أن يلغى سلفاً أية «حكاية» من أدوات الاستطراد والتراكم غير المفضى إلى فعل العزلة، إن كانت العزلة فعلاً. ليست هنا حكاية ذات امتداد، وليست هناك شمعة في ظلام الوحدة، إذ سرعان ما انطفأت. تغدو منى في بقية الرواية، وكأنها أخرى:

> «في الشقة التي عاش فيها مع منى كان هناك توتر مخزون وقلق دائم (...) لم تكن تطيق أن يزورهم أحد (...) السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت» (ص٥٩).

هكذا تؤول الصورة بمتناقضاتها إلى جوهر الشعر، مني أو السندباد عاصفة بل إعصار، يتحدى الرياح والأمواج والظلمات بمفرده، أي بمزيد من الوحدة التي تفرض على المسيرى سجنا جديداً غير مرئي القضبان، لذلك كان هناك توتر مخزون وقلق دائم. وحدة منى الداخلية العميقة اختيار، أما وحدة المسيرى فهي اضطرار، وبين الاختيار والاضطرار أجادت الوحدة صنع شرنقتها. لذلك كانت الأيام العشرة الأولى بعد الزواج أيام «لها سلطان خاص على القلب والروح» (ص٧١) حتى أن «اكتشاف أي اختلاف جديد يعنى فرصة جديدة للقاء» (ص٧٢). وهذا هو أكبر المساحات التي أتاحها النثر للشعر في تركيب العلاقة بين منى والمسيرى. تقتطع الشعرية ذاتها من قلب السرد المتواتر:

> «رأى منضدة بعيدة تطل على الجرف المنحدر. أمامها الأحجار الكبيرة المقطوعة من الجبل. ملقاة بلا نظام. كان هناك شيء حقيقي قويّ الوقع في ذلك الفراغ البدائي المنظم الذي تطل عليه المنضدة، فجلس يواجهه وقد أعطى ظهره لدمدمات الناس في المكان» (ص٧٥).

يتكامل النحت من صخر الكلمات الوافدة لا محالة: «ليس أمامنا سوى أن نكون عمليين» (ص٧٩). قالت منى واستكملت بصوتها الذي لم يعد يسمعه كأنه ليس صوتها: «كلنا نغوص. نغرق» (ص٨٠). ها نحن قد عدنا إلى غرق (تلك الرائحة) ولكن في سياق بل في سباق الموت الممكن والحلم المستحيل. كان الغرق المادى المحسوس في (تلك الرائحة) رمزاً، أما الغرق المعنوى المجرد في (زهر الليمون) فهو جسد الواقع وسلطته الخفية. وحين يردد المسيرى دون أن نسمع صوته: «الليل مصباحي، ولدت في الليل، وأرى نفسي - في الليل أموت» (ص٨١)، فإنه يستأنف الشعر دون قول الشعر طالما سقط في الليل و«كان ليلاً مطروداً، جافيا، جفت فيه المباهج والدموع» (ص٨١)، ولم تعد تفلح حتى مباهج منى وسط الليل الزاحف. وبعد أن كان «مركز الكون والوجود» في أول الرواية أضحى يستمع لصوت الجحافل الهادرة في ظلمة صوتها: «يمكن أن تبقى هنا في الشقة إلى أن تدبر لك مكانا» (ص١٠٠). هذا النثر الخشن ليس سرداً لحكاية مهاجرة إلى كندا، وإنما هو الجواب المؤجل عن السؤال المبكر، حين كان التواتر ينطق الشعر:

> «تساقطت كل الأزهار بلا ثمرة. الجسد العارى لا تستره في الشتاء الخرق. مدّ يده تحت الغطاء يلامسها بعد الفراغ من الحب فوجدها باردة تبكى قالت: نصفي معك، النصف الآخر لا أدرى أين ذهب» (ص١١٥).

أما الآن فقد اكتمل النصفان بهجرة الزمان والمكان. لم تعد منى إلا حين تنبثق القرية النوبية في

الوعى الكامن، أو حين تتسلل من إحدى السهرات إلى الشرفة، يحدق فى عينيها قائلا: «نحن بلا مستقبل» (ص١٣٧) و«مرت به لحظات حسب أن لها صفة الدوام» (ص١٤٦).

لم تكن منى المصرى شخصية روائية مستقلة ذات سيادة، يمكن إدانتها أو الانحياز لها أو اتخاذ موقف الحياد منها. ولم تكن فكرة جسدّها الكاتب فى امرأة ليقول من خلالها ما يريد. وإنما جاءت ملمحاً فى وجهه كالوعى المكبوت الذى يفصح عنه النّص بلسان آخر إذا افترضنا ـ أو اقترحنا ـ أن عبد الخالق المسيرى جيل وليس فرداً، جيل العزلة من الداخل بعد الخروج بوصفه رد فعل مستقيم على الاتحاد فى الجماعة قبل الدخول. وهذا هو الثمن المدفوع للقمع والهزيمة فى سفر التكوين، الثمن المستحق السداد إلى نهاية العمر. والكاتب لم يختر نمطا أو فرداً من «الجيل» بل صنعه صنعا فى الكتابة. أى أن المسيرى فى (زهر الليمون) لا يمثل ولا يعبر عن، بل هو خلاصة الروح بعد حذف التفاصيل: الوجه الحقيقى فى الزحام الزائف. هكذا يعود إلى السويس بعد يوم طوله ربع قرن ليغلق المونولوج الدرامى أبواب الفانتازيا «وقد وضع يديه تحت رأسه، وعيناه مفتوحتان تحدقان فى السقف». (ص١٥٦). ولكن طارق هو السؤال المعلّق، حتى إذا كانت شجرة الليمون قد جفت، فإن صيغة البحث عن أفق، وقد اتخذت من المونولوج المغلق الدائرة، تبقى الأرق الذى يكوى جيلا جديدا من مطاردة الرؤى وسط الظلام.

- ٦ -

«لم تكن زوجتى قد ولدت بعد، لكننى شعرت على نحو ما أن هذا الطفل الراقد على يسارى (...) هو طفلى».

بهذه البداية لرواية (رائحة البرتقال) يأخذك محمود الوردانى فى رحلة من الحلم إلى الكابوس. وهذا هو المحرك الأول للبنية الروائية التى نسجها الكاتب من ضفيرة شعرية التبست خيوطها فى المخيلة بين الحدس والمرئى والمحسوس.

وتنطلق الأحداث من هذا الطفل الذى تأنث فى إحدى مراحل الإبانة، وتنتهى بموت الطفلة قبل أن تولد فى خاتمة مراحل الرمز. وبين البداية والنهاية فى رحلة المطاردة نبحر فى الزمن السائل دون الزمن المحدود المتماسك، ونكتشف طول الوقت أنها رحلة فى المكان الواحد متعدد التجليات. ليس الارتحال إذن بالحركة إلى الأمام أو إلى الخلف، وإنما بالحفر فى العمق والارتفاع والاتساع، فهى حركة «بناء».

لسنا بالتالى أمام تاريخ روائى، ولكننا فى «مكان» له تاريخ. وطالما أن الطفلة قد ماتت من قبل أن تولد؛ فلا تعاقب للحظات، وإنما هو المكان الذى يصلح سجنا فى النهار وقبراً فى الليل، والمطاردة ليست رحلة من مكان إلى آخر، وإنما تتم داخل السجن ـ القبر وليس من الخارج إليه.

هذه بنية جمالية ـ دلالية فى وقت واحد تتمثل مستوى الحلم ـ الكابوس ومستوى المخيلة والالتباس على النحو الذى سبق أن عرفناه فى (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا وفى (شطح المدينة) لجمال الغيطانى. فى كلتيهما يستحيل الزمان مكانا خالصا والأحداث أو الشخصيات التباسا خالصاً بين الحلم والكابوس.

ولكن محمود الوردانى يختلف مساره عنهما من زاويتين: الأولى أنه استدرج المخيلة من نقطة البداية، وهى الطفلة التى لم تولد بعد ولكنها تحيا طيلة الرواية حتى تموت فى آخرها. ولا يموت إلا من كان حيّا، فالقارىء لا «يستيقظ» من نوم، ولم يدخله الكاتب أصلاً فى رحاب الأسطورة. والزاوية الثانية أنه قام بأنواع عدة من التضمين السردى والشعرى تداخلت فيها وقائع الذاكرة وتفاصيل المخيلة فى جدل مضمر بين الزمان المحتجب والمكان السافر.

ولأنه لا شخصية روائية بلا زمان خارجي، فإن الكاتب ينحت «شخصياته» من زمانها الداخلي. وهو ليس شيئاً آخر غير المكان المعلن بخصائصه المميزة من أصوات وروائح وأشكال وألوان. وهي شخصيات تتراءى وتتماهى مع غيرها من دلالات المكان الذي هو ليس شيئا آخر غير السجن ـ القبر. وهو «مكان» بلا ملامح كما يتراءى لنا من الصفات العامة المشتركة، كالأسوار العالية والدهاليز والممرات أو الأنفاق المظلمة والروائح الزكية أو النتنة والألوان الزاهية أو الزاعقة. ومن ثم فالشخصيات المنحوتة من هذا المكان متعدد التجليات لها أسماء وليست لها أسماء تظهر وكأنها هي وتختفي كأنها ليست هي. علامتها رائحة أو صوت أو لون العيون أو الرسم المطرز على الثياب. وما ندعوه أحداثا هو كذلك، يقترن بحركة المطاردة المباشرة نحو السجن ـ القبر عبر الدمدمات الغامضة وأصوات الرصاص والسياط والروائح الملتاثة المجنونة والأشجار الحجرية ومصانع الأسمنت.

الراوي بضمير المتكلم لا اسم له ولا ملامح توجز شكله ومحتواه، وإنما هو يرتبط بالطفلة ارتباطا متعدد الأطراف بالروح والجسد، البداية والنهاية. ويرتبط برائحة البرتقال ـ الحبيبة، الزوجة، عزة أو دون اسم ـ حتى تختفي الرائحة أو تصيبه البرودة وهو على أبواب النشوة. ويرتبط أيضا بذلك العجوز الذي يترقبه وامرأتيه اللتين لا تفارقانه على نحو من الأنحاء حتى يتمكن من قتل العجوز. ولكن البرودة تقتل البنت. وهذا هو محور المأساة في هذه القصيدة الروائية الحزينة. لحظة الذروة هي ذاتها لحظة الانكسار. والراوي هو الومضة الدائخة بين دوار النشوة ودوار الهزيمة. ومضة جيل أعياه التعب حتى الموت.

وهو لا يموت ولا تموت عـزة ولا تموت الطفلة التي لم تولد بعد طالما بقيت رائحة البرتقال على نحو ما، وكذلك رائحة الشهداء. ولكن محمود الورداني يجسد الموت الرابض في الحياة المنسوجة من خيوط السجن ـ القبر حيث بصمات الجروح البنية على ظهر عزة والجروح الوردية في جسم الطفلة. وإذا كانت عزة هي الجسد الذي يحتويه برائحة البرتقال والكحل الثقيل والفم المنفرج عن سنتين بارزتين، فالطفلة هي الروح المطرز بعبّاد الشمس والطيور الزرقاء الفاردة أجنحتها. ويبدو الثلاثة في لحظات نادرة كأقانيم لجوهر واحد، لا حياة لأيٍّ منهم دون الآخر، فهم شخصية واحدة مكبوتة في إهاب ثلاثة أنساق: الوطن والإنسان والحرية.

تتخلق هذه الدلالة في أسلوبين للسرد المتواتر، أولهما عرفناه في رواية صنع الله إبراهيم الأولى (تلك الرائحة) حين زاوج بين الماضي القريب والحاضر الراهن، واختص الذاكرة بحرف خاص بين أقواس. ولكن الورداني لم يقم في روايته بالمزاوجة باستحضار الذاكرة، وإنما ليقيم الجدل بين السرد والشعرية وليسقط نقطة ضوء من الزمان على المكان ويستبين الرمز. أما الأسلوب الثاني فقد عرفناه عن كافكا حين ألغى المسافة بين التشبيه والمشبَّه به فأصبح المسخ مسخاً والحشرة حشرة. غير أن صاحب (رائحة البرتقال)، وهو يتابع العجوز والقردة التي تدميهم سياطه، لم يكتف بإلغاء مسافة التشبيه بل تجاوزها إلى صميم العلاقة بين السوط والدم. وهي العلاقة الخفية بين العجوز والقردة، وأيضاً بين الفندق الفاخر ومن تضمهم قاعة المؤتمر من أشكال وألوان وبشر.

وقد أسهمت المقطوعات الشعرية والورقة السحرية في شحن السياق السردي بالتوتر المصحوب بالدلالات، ولكن الكاتب كان يشك أحيانا في ذكاء المتلقي فيقتحم السرد ـ وليس التضمين ـ بما يخرج على مستواه الشعري من وقائع وجزئيات وتفاصيل لها مكانها بين أقواس الذاكرة أو في حروفها المتميزة أو إخراجها الخاص. أما الدمج بين الزمان الخارجي والمكان الداخلي في سياق موحد، فقد جاء تكراراً لمستوى في التخييل

على حساب مستوى آخر. وكأن الضفيرة اللغوية قد أمست عدة ضفائر مرتبكة الإيقاع تنحو بالغموض الطبيعي نحواً مغايراً لوظيفته الأصلية في تبادل السرد والرؤية الشعرية لمواقع الضوء والظل أو الصوت والصدى.

هذا على الرغم من أن محمود الورداني قد أنجز في هذه الرواية تقدما واضحاً في اللغة الروائية قياساً إلى أعماله السابقة سواء بهذه الطاقة الشعرية في شحن المفردات الطازجة بدلالات تعمق الاتصال بين الصوت وصاحبه، أو بهذه التركيبات المتنوعة بين موقف وآخر، وبين تجلٍّ للمكان وتجلٍّ مختلف. وقد أكسبته هذه اللغة الحية المتدفقة حينا والساكنة المحايدة أحيانا قدرة على التقاط الخصوصيات الكامنة في الشخصيات والأحداث والمواقف. ولكنه حين كان يستخدم هذه اللغة بنجاح في مستوى الرؤية الشعرية ـ كما هو الحال في الفندق الفاخر ودهاليزه المعتمة ـ لم يستطع إحراز النجاح نفسه في استحضار الذاكرة. في السوق أو في المسلخ أو في المقابر كان يبصر التباين في قلب المنسجم والأسود في قلب الأبيض والرمادي في مهرجان الألوان. أما في العمل السياسي بزمانه الخارجي فلم يكن يرى سوى الأبيض والأسود دون تداخل أو تعقيد، وإنما في تبسيط يختزل الإنسان والعالم إلى بلاغة المعادلات الرياضية. هنا القوة المطلقة أو الضعف المطلق، مما يتناقض مع رؤيته الأخرى لتجاور وتحاور المتناقضات في الخندق الواحد والفرد الواحد.

غير أن (رائحة البرتقال) اجتازت امتحانا عسيراً في التوفيق بين التخييل والوعي دون السقوط في غواية التجريد أو التجسيم. ذلك أن الكاتب الذى احتفل بالمكان احتفالاً فائقاً قد أكسب العلاقة بين الروح والجسد أو بين الحرية والوطن حرارة إنسانية جعلت من الممكن أن يقتل العجوز حقا، وأن تموت الطفلة أيضاً. وهذا هو العمق العميق للمأساة. وجهها الآخر أن بقاء الوطن مهما اختفى مرات ومرات، وبقاء الإنسان مهما انهزم مرات ومرات، سوف يبعث الحرية من جديد، طالما بقيت رائحة البرتقال هنا أو هناك تشير إلى وجود «عزة» على نحو ما، وطالما بقى الراوى، فلسوف تولد الطفلة وفوق سريرها مفتاح الحياة وعلى ثيابها الطيور الزرقاء تفرد أجنحتها.

لقد بنى محمود الورداني (رائحة البرتقال) على هيئة سجن من الأسوار العالية والمطاردة الدموية. وفى هذا البناء قدم لنا «القمع» الخارجي والموت الداخلي لأسطورة شعرية هامسة، أو قل هى الفانتازيا التى تفتح الأزمنة على بعضها كأننا فى الزمان المطلق، وتفتح الأمكنة كأننا فى المكان المطلق. وحده الإنسان ـ الراوية «المثقف اليسارى ابن السبعينيات الذى استأنف الحكم فى قضية الخروج» ـ هو الذى يفضح الزمان ويكشف المكان. والمسيرى فى (زهر الليمون) لا يرى أحداً يتبعه، وهى اللغة الأخرى التى لا تنفى المطاردة، بل تؤكدها بالنفى البصرى أو السمعى، فهى تبدأ من الداخل غير المرئى غير المسموع. وسرعان ما يتلبسه الشعور الذى عرفناه فى (تلك الرائحة): «أحسست أن هناك من هو ورائى» (ص٩).

و (رائحة البرتقال) ليست نفيا للرائحة النتنة فى رواية صنع الله، وإنما هى المقابل الروائى بعد أكثر من ربع قرن من «كتابة» الرواية الأولى. وإذا كان الزمان الخارجي قد انعكس احتجابا عن الرؤية فى (حكاية تو) وتكشف مليئا فى (زهر الليمون)، فقد تحدد فى السبعينيات التى أطلت وجوهها داخل فانتازيا (رائحة البرتقال). إذا كان علاء الديب لم يضطر إلى قتل الأب والانسلاخ عن الأم، فإن الوردانى يخطو بنا خطوة أبعد، حين يصبح الراوية هو الأب الذى يحمل طفلاً «محاطاً بالكلاب». ها هو قد أصبح أخيراً أبا، ولن يسأله أحد لم لا تستقر وتتزوج. ولكنه «أب» من نوع خاص، ووليده أكثر تجريدا وتركيبا من طارق فى (زهر الليمون). ولكنه فى جميع الأحوال معارضة فنية لحكاية تو، لأن تو

وطارق على تناقضهما وتناقض الرؤية للابن أو الامتداد قد استحالا فى (رائحة البرتقال) أباً جديداً يحمل ابنا جديدا أو ابنة جديدة فى مهد الطفولة بلا ملامح والمطاردة تستهدفها أكثر مما تستهدف الأب. ليس هذا الطفل المهد سوى الرؤيا الجنينية التى تبحث عن نفسها. وليست الفانتازيا الكابوسية إلا الظلام الشامل الذى يحيط بها ويطاردها من كل جانب. وكانت الرائحة ـ مرة أخرى ـ تندفع ملتاثة «والقوم جميعهم منشغلون بسلخ وتشفية الأجساد المعلقة أمامهم فى الضوء الباهر» (ص٢٧). هكذا تتقمص الرائحة مدلولها الأثير. أما المرأة التى كانت أنثى فى (تلك الرائحة) وكانت صوتا داخل الصوت فى (زهر الليمون) فهى هنا كالجنية المسحورة التى تظهر وتختفى حسب علاقة الأب بالطفل فى قدرته أو عجزه عن المقاومة. إنها الأم التى لم تلد بعد، وهو الأب الذى يحمل المولود بين ذراعيه، فكان لا بد من الاختفاء والظهور السحريين لمعالجة الإشكالية الفنية للرؤيا المحاصرة. ولا بد كذلك من ضفائر «التضمين» المختلف نوعياً عن التضمين الشعرى المباشر فى (تلك الرائحة)، فالأشعار أو التمائم والتعاويذ فى (رائحة البرتقال) ليست موظفة سياسيا، وإنما هى أداة «شمّ الرائحة» سواء أكانت رائحة الشى أم رائحة العرق من أثر المطاردة أم رائحة المكان أم رائحة الجسد، فى كمال سلطته. هنا أيضا دلالة الغرق المرتبطة دوماً بالرائحة، فما إن يزهو الجسد بنشوة السلطة حتى:

«حلّ محل رغبتى العارمة إحساس طاغ بفقدانى القدرة على مقاومة موجات البرودة التى لا أدرى من أين تهاجمنى. ولما بدأت قطرات المطر فى السقوط خارت قواى وأدركت أن الماء لن يلبث أن يغمرنى» (ص٤١).

ولكنه ليس العجز الذى يربط بين الجسد والكتابة، وإنما هو المقاومة بين مدّ وجزر للإفلات من الطوفان: «لا أريد أن أفقدها مرة أخرى، بل إننى لا أستطيع أن أحتمل فراقها» (ص٤٥). ليست هذه هى الولادة الأولى، فقد سبقها الإجهاض بعد سبعة شهور (لا يزال رقم سبعة يتخذ مكانه الدلالى فى سفر التكوين) والولادة الثانية بعد عامين كانت لطفل «مبتسر» لم يتمكن والده من رؤية عينيه. لذلك كان العمل فى التنظيم الصغير بمثابة «خط الدفاع الأخير، لو فقدته فسوف ينهار كل شىء» (ص٤٧).

يثبت الوردانى من خلال فعل الكتابة والبحث عن رؤية وسط الظلام أمرين متناقضين: لم تعد الستينيات جيلا زمنيا، وإنما أمست مناخا وروحاً ستظل مستمرة ما دام «البحث» لم يصل إلى شاطىء الأمان، ومن ثم فما تلاها من أجيال زمنية هو جزء لا يتجزأ منها. ومن ناحية أخرى فإن أدوات البحث أو صيغ السؤال سوف تتعدد بما لا يسمح بتكوين «مدرسة»؛ فكل خبرة جديدة تضيف من التفرد ما يتعذر معه الحصول على ملامح فكرية وجمالية شاملة. نقطة الانطلاق واحدة، ولكن الدروب متعددة كما لم يحدث فى أية «مدرسة» سابقة أو «جيل» سابق.

من هنا، فالوردانى يختلف فى تجميع مواد الفانتازيا وتشكيل مساحتها. ولعله من هذه الزاوية هو الوحيد الذى يكتب فى سفر الخروج بلغة الفانتازيا من السطر الأول إلى السطر الأخير، باستثناء الوجوه التى تفارق الوعى لترسيم الحدود بين رحلة البحث والسؤال الوليد. هكذا يكرر: «ابتعدت الأصوات» و«ثمة رائحة خانقة»، والهبوط الدائم الذى يرادف الخوف. هذا الإحساس الذى يقترن دوماً بالخروج إلى «الحرية» المحاصرة، فيستدعى أطول المشاهد على الإطلاق ـ قياساً إلى الروايات السابقة ـ عما كان يدور فى المعتقل (ص ٥٦ـ ٥٨). وتتحول رائحة الشعر الأنثوى إلى ما يشبه التعويض المؤقت عن رائحة القنابل المسيلة للدم أو الدموع. ولأن الهبوط ليس وصفا بل بنية سردية يتراكم الوعى فى القاع حتى يفرج عنه «انفجار ما». هذا

الانفجار قد يكون ضياع الطفل وقد يكون العثور عليه، وقد يكون إحدى محطات المطاردة. ودلالة «البرد» ثمرة دانية القطاف، خاصة فى الهبوط إلى القاع. وإذا كان فتحى نور الدين فى (زهر الليمون) قد تساءل كيف يسجن عبد الناصر من يحبونه، مثله هو الرجل الذى لا يفهم فى السياسة، فقد استعاد السؤال قوامه فى (رائحة البرتقال) : «اسمع يا حضرة الرائد.. أنا لا أظن أنك من المباحث، ما دمت تحب جمال عبد الناصر جداً» (ص٧٠). كانت عزة معه، ولكن الرائد سيسلمها إلى سجن آخر و«لحظتها شعرت بالبرد» (ص٧١). ويظل البرد بدلالته السارية المفعول جنبا إلى جنب مع الهبوط والروائح المتضادة والغرق. حتى إن الرائحة المشتركة بين الجميع على اختلاف مستويات المعنى تصبح مفردة مركزية الدلالة فى صفحة واحدة حيث تتكرر على هذا النحو: كان ثمة رائحة ـ الرائحة المجنونة ـ الرائحة الملتاثة ـ رائحة بول تجمع فى بحيرات صغيرة بالقرب من الأركان (ص٨٠). وكان قد افتتح الهبوط إلى الجبّ: «حاصرتنى الرائحة ودمعت عيناى» (ص٧٩). غير أن انفجاراً آخر سرعان ما يستدعى رائحة البرتقال بتنويعاتها:

> «ثم انتبه كلانا: إنها رائحة البرتقال»، «أريج البرتقال ما يزال يتضوع بالرغم من الضجيج»، «هاجمتنى رائحة البرتقال وجعلت أبصّ حولى واحتضن البنت حتى جذبتنى العيون الوسيعة والجبهة المنورة هناك ثم الرقبة الخمرية الطويلة» (ص٨٤) ـ ثم ـ «هززت البنت وقلت لنفسى إن رائحة البرتقال أحلى وأبهج الروائح»، «عشورى عليك أنا الذى كنت قد فقدت الأمل تماماً يجعلنى أصيح وأزيّط بأن رائحة البرتقال أحلى الروائح»، و«أن جسمها الطائر داخل فستانها السابغ يبعث داخلى تلك اللهفة المختلطة بالخوف، وذلك الإحساس المقترن برائحة البرتقال» (ص٨٥).

وتظل هذه الفتنة برائحة البرتقال حتى تبدأ «الأشجار الحجرية» فى الظهور، وهى التى دعاها حجازى أشجار الأسمنت (ص٩١) «الممتدة فروعها دون أوراق» (ص٩٢). ويستمر البرّد ليصبح ثلجاً :

> «تنحدر أنت وتنحدر هى وينحدر الآخرون وتتبدل ملامحهم وملامحك حتى أنك كثيراً ما تكتشف اختلاط الأسماء عليك» (ص٩٦).

لذلك، كان لا بد من سؤالها عن «اسمها» حتى يتأكد من أنها هى وليست غيرها. أى أن الوجه لم يعد هو هو. لا وجهه ولا وجوه الآخرين. ولكن هناك وجهاً بلا ملامح هو الذى سيعيد للوجوه ملامحها، لا يهم إذا كان طفلاً أو طفلة. وحين يقتل العجوز تعود الروائح المتضادة: رائحة الدم ورائحة المطر. ويتكرر الامتزاج والاختراق بين الرائحتين حتى يسلم نفسه للهواء والمطر، ويدعوها فردوس: «وفاء لذكرى أمى الراحلة» (ص١٠٥). سوف يعلمها هو الخائف: ألا تخاف، ولن يسمح لها بالموت. غير أن برودتها التى تضاعفت بين يديه أيقظت «الرائحة» التى كان يظن أنه تخلص منها. وتملكته أيضا «رائحتهم» التى يجيد تمييزها. غير أن رائحة فردوس «لا يخطئها مطلقا» (ص١٠٦). لا يخطىء الرائحة التى دفعته أخيراً للإقرار: «لا مجال بعد الآن للاستسلام لأى وهم» (ص١٠٨). غير أن الرائحة داهمته بالدوار بعد خمسة عشر عاماً كرائحة البرتقال التى هبّت فجأة، ثم غابت ثانية. كانت رائحة فردوس هى الأقوى تطلب مواراتها التراب. الطفلة التى ماتت من قبل أن تولد. ولكن الحلم بها، حتى بموتها، يشق الصخر فى بطن الجبل بحثا عن جواب، عن طفل جديد لا يموت، وعن وجوه بلا أقنعة، وعن كتابة تقوم بمعجزة القيامة من بين الأموات لوطن حياته فى الحرية.

حينذاك يكتمل سفر الخروج.

الرواية المصرية
بعد الستينيات

فاليريا كيربيتشنكو

اعترف الأدباء والنقاد المصريون جميعاً بالمكانة الخاصة لمرحلة الستينيات فى تاريخ الأدب المصرى المعاصر . ولم تنته بعد حتى الآن المناقشات حول « الحساسية الجديدة » بوصفها سمة مميزة لجيل الستينيات ، وهى المناقشة التى بدأتها مقدمة إدوار الخراط لكتابه « مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات » (سنة ١٩٨٢) . وقد أدلى معظم الكتاب والنقاد بدلوهم فى هذا النقاش ، وعبروا عن آرائهم بصدد المسائل التى طرحها الخراط على بساط البحث . وينبغى أن يشار إلى أن مصطلح « الحساسية الجديدة » نفسه ومدى انطباقه على إنتاج الجيل الأدبى المعين قد أثار الاعتراض . وقد رفض البعض أصلاً أطروحة الخراط للقضية باعتبارها « غير تاريخية » اعتماداً على كون الجدة فى الحساسية من خواص كل نتاج فنى حقيقى وأصيل أياً كان العصر الذى أنتج فيه . ولكن الخراط قصد أمراً آخر هو أن التغير فى الحساسية ظهر مع فرق صغير فى الزمن فى أعمال العديد من الفنانين المصريين .

ويُفهم أن الخلاف الأساسى بين الخراط ومعظم أطراف المناقشة الآخرين ينحصر فى كون الخراط لا يقدّر - حق التقدير - دور العوامل التاريخية والاجتماعية وتأثيرها على العملية الأدبية . إذ يكتب : « إن ظهور ورسوخ حساسية جديدة فى الفن - مهما كانت له أصوله فى التراث الثقافى الأدبى والإيديولوجى ، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعى والوعى بهذا التغير - ليس مشروطا لا بهذا التراث ولا بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طفرة فى المزاج الإبداعى لحقبة من الزمن ، وتطوراً داخلياً فى فلك عملية الإبداع الفنى نفسه ، بقوانينها الداخلية الخاصة » (٦ ، ص ٥) .

غير أن معظم المشاركين فى المناقشة يتمسكون برأى آخر ، ويرون صلة مباشرة بين بزوغ الحساسية الجديدة فى الأدب المصرى وتغير الوضع السياسى والإيديولوجى والثقافى والاقتصادى لا فى مصر وحدها وإنما أيضاً على النطاق العالمى العام . وترتبط التغيرات فى وعى أغلبية الأدباء لا بالجيل وإنما بالزمن وقد طرأت هذه التغيرات بالفعل، لابغتة أو على حين غرة ، وإنما تراكمت تدريجيا واكتشفت علاماتها الأولى منذ أواخر الأربعينيات فى أقاصيص إدوار الخراط نفسه ، وظهرت لدى بعض الكتاب فى الخمسينيات ، ولدى الأغلبية الساحقة منهم فى الستينيات ، وتجلت بوضوح خاص فى إبداع المؤلفين الشبان . إن جميع الأدباء المصريين الذين أسهموا فى النقاش حول هذا الموضوع متفقون على وجود فارق كبير بين الأدب قبل الستينيات وبعدها . وينظرون جميعاً إلى الستينيات باعتبارها مرحلة فاصلة . يقول إبراهيم أصلان الذى ينتمى هو نفسه إلى جيل الستينيات : « ما يجب على أن أقوله بخصوص الستينيات إنها كانت علامة فارقة ، وما كتب فى تلك الفترة (الستينيات) لم يكن ممكناً أن يكتب قبلها أو بعدها » (٢ ، ص ٢٣) . وتتناول مقالة ضافية بقلم صبرى حافظ قضية « الحساسية الجديدة » بصورة شمولية ، من حيث الجانبين النظرى والتطبيقى ، ترصد أسباب نشوئها وجوهرها (أنظر ٥) وهو يبين ضمناً أن تغير إدراك الكتاب للعالم الخارجى المحيط بهم قد استدعته التغيرات الجذرية لظروف الحياة الاجتماعية التى شملت كافة جوانب الوجود ، واستدعت التغير الحاد فى الوعى وإعادة النظر فى جميع قيم التوجه والتصور نفسه للواقع الراهن .

وعلى الرغم من طابع الاكتمال فى حجج صبرى حافظ ننوه أيضاً برأى مؤلف الدراسة المطولة عن الرواية الجديدة فى مصر حلمى بدير . وهو يؤكد أن أعوام الستينيات « عقد فريد بين عقود القرن العشرين على المستويين المحلى والعالمى ، فهو العصر الفاصل بين مرحلتين تاريخيتين على المستوين المحلى والعالمى . . . تغيرت فيه موازين القوى بين قوى العالم ، وتغيرت سياسات متعددة . . وتحركت فيه مكامن ثورات سياسية وفكرية فى أرجاء العالم جميعاً فى الشرق والغرب ، فى أمريكا اللاتينية وآسيا وأفريقيا . . وانحسر المد الاستعمارى العسكرى بشكله القديم لتبدأ دوائر للنفوذ فى الشرق والغرب تستقطب دول العالم لتشركها قسراً فى أغلب الأحوال فى دوائر فلكها الفكرى والاقتصادى والثقافى وبالتالى الحضارى . . . وهو ما لم يكن على هذه الصورة قبل الستينيات . . والدوائر السابقة كانت أكثر تعدداً . ونتيجة لهذا التغير المركزى فى أهواء العالم وتبعياته لم تعد « عقائده » تقلق أحداً » .

لم تذكر فى صيغة حلمى بدير جميع الأسباب وترك عدد كبير من أهم الحلقات الرابطة بين السبب المذكور وعاقبته ، ورغم ذلك يبدو رأيه صائباً تؤكده حقائق أدبية عديدة ، منها أن سلب الإيديولوجيا من الأدب المصرى من حيث فقدانه اليقين والاهتمام بالأفكار المعروفة و « الصيغ الجاهزة » تجلى بشكل محسوس وملموس منذ أوائل الستينيات . وإذا كان بطل رواية نجيب محفوظ (السمان والخريف) (سنة ١٩٦٢) عيسى الدباغ لايزال يواصل بحثه عن الفكرة التى يمكن أن يكرس لخدمتها عمره ، فإن الشخوص فى أقاصيص ومسرحيات يوسف إدريس من الفترة ذاتها بعد يأسهم من إيجاد فكرة كهذه وقنوطهم من إمكانية البناء العادل للمجتمع انتهى بهم الأمر إما إلى الجنون أو الانتحار وإما إلى قتل الأب . أما أسباب الأزمة الروحية والإبداعية التى عاناها البطل مجهول الاسم لرواية (تلك الرائحة) (سنة ١٩٦٦) لصنع الله إبراهيم ــ وهى أول رواية مصرية من « الموجة الجديدة » ــ فإنها مرتبطة على حد سواء بالوضع السياسى فى مصر نفسها وانهيار القيم االإيديولوجية السابقة (ويتضمن نص الرواية العديد من الأوهام بصدد التفسخ الناتج عن تقديس الفرد وعبادة الشخصية وبخاصة ستالين) .

بدأ جيل الستينيات الفنى دربه فى الأدب فى حالة « الاضطراب » الإيديولوجى متخذاً ، حسب تعبير غالى شكرى المعروف ، موقفاً بين « نعم » و « لا » تجاه نظام الرئيس جمال عبد الناصر (انظر ٧) ، وهو لخيبة أمله فى القيم الفكرية الفنية للواقعية التى كانت تتميز بسمة التحليل الاجتماعى ، وهو الاتجاه الأساسى فى أدب الخمسينيات ، يسعى لإنجاز مهام التجديد الجذرى للأشكال القصصية متجهاً من أجل

تحقيق هذا الغرض إلى خبرة نزعة التجديد الأوربية الكلاسيكية لدى جويس وكافكا ووجودية سارتر وكامو والسريالية وإبداع فوكنر وهمنجواى ، وإلى « الرواية الجديدة » الفرنسية ومسرح العبث (اللا معقول) .

غدت « الموجة الجديدة » التى عمت جميع الآداب فى بلدان الشرق نقطة الانطلاق ، وذلك لتجاوبها النشيط مع الأدب العالمى للقرن العشرين . تغير فهم المبدعين نفسه للأدب . وفى الخمسينيات لم يكن الشك قد طال بعد الفكرة الموروثة من عصر التنوير عن الدور الاجتماعى الفعال للأدب وما ينجم عن هذه الوظيفة من الانعكاس الموضوعى للتناقضات والمنازعات الاجتماعية . وقد دار الجدال الرئيسى بين أنصار « الأدب الهادف » ومعارضيه .

انطلق مؤلفو « الموجة الجديدة » من مهمة التعبير عن « الأنا » الداخلية للفنان الذى يخلق نموذج العالم وفقاً لرؤيته الفردية . وفى منظومة الأنواع الفنية للنثر ثمة ميل واضح إلى جهة فن القصة القصيرة الذى غدا المجال الأساسى للتجريب الأدبى ، ولا تضم قائمة عناوين الرواية المصرية فى الستينيات سوى بضع عشرات من الأسماء (٣ ، ص ٣٩٠) . وتتغير كذلك على نحو ملحوظ مواصفات الرواية . وهى تتقلص كثيراً من حيث الحجم وتعدل عن رسم اللوحة العامة (البانوراما) والروح الحماسية والملحمية مما كان مألوفاً فى الرواية الاجتماعية أثناء الخمسينيات ، متجهة إلى التحليل النفسانى والعرض الداخلى . وتغدو التجربة الفردية الشخصية الحياتية للمؤلف القصاص نقطة الانطلاق للتعبير سواء عن العالم الداخلى للفرد المنقطع والمغترب والمعزول عن النمط الحياتى المعتاد ، أو العالم المكتنف المتغير والمفزع بعدائه وانغلاقه ، واتضح فيما بعد أن تراكيب النوع الفنى والوسائل التعبيرية التقنية التى وجدتها « الرواية الجديدة » كانت لازمة للأداء التعبيرى عن المستوى الجديد الأكثر تعقيداً لوعى المجتمع والفرد . وإذا كانت الخبرة التى اكتنزها نثر الخمسينيات الواقعى ـ الذى اهتدى بمذهب محاكاة الحياة ومشاكلة الواقع واكتسب بعض الطرائق من الواقعية الجديدة (New Realism) الإيطالية المعاصرة له ـ قد بينت أن الاقتراب من مفهوم عكس الحياة المباشرة فى أشكال الحياة نفسها له حدوده ، فإن التجارب فى نثر الستينيات أيضاً رسمت الحدود كذلك لإمكانيات استخدام الكلمات والحوار المكتوب مع الخضوع للقواعد اللغوية فى إعادة خلق حالات الفرد النفسية المضطربة وغير المجزأة .

ومن اصطفائية (éclectisme) تجريب الستينيات تنبع جميع النزعات التى اكتسبت فيها بعد التعبير الأكثر تنظيماً ودقة . أما المؤلفون الذين بدأوا فى تلك الأعوام ومثلوا « الموجة الجديدة » فى الأدب ، مثل صنع الله إبراهيم ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الغيطانى ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، ويوسف القعيد ، ومحمد البساطى وغيرهم ، فإنهم احتلوا فى الثمانينيات محلاً مرموقاً بلا ريب فى الأدب المصرى ، كما احتلوا مكاناً ملحوظاً بجلاء فى الأدب العربى كله .

ولهذا ليس من المتيسر أن نوافق على رأى أولئك النقاد الذين يردون سبب التغيرات الجذرية فى توجهات الأدب المصرى بالدرجة الرئيسية إلى هزيمة عام ١٩٦٧ . ومن البديهى أن هذه الهزيمة ووفاة عبد الناصر وسياسة « الانفتاح » كان لها أثرها الجدى والكبير على الوعى الذاتى للأدب وموضوعاته . وليس عبثاً أن أكبر ظاهرة ملحوظة فى السبعينيات كانت روايات مثل « الزينى بركات » لجمال الغيطانى و « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم وهى بمثابة استعراض وإجمال لنتائج عهد ومرحلة الرئيس عبد الناصر . ولقد أنجز مؤلفوها ، ملتفتين إلى الماضى القريب ومتغلبين على محدودية تجربتهم الشخصية ، المهمة غير اليسيرة لتركيب التقبل الذاتى للواقع الراهن لدى المؤلف القصاص مع تقييمه التاريخى الموضوعى . كماسنرى فى النصف الثانى من عقد السبعينيات تيار انتقادى ساخر فى هيئة الروايات الهجائية مثل (وقائع حارة الزعفرانى) لجمال الغيطانى و (اللجنة) لصنع الله إبراهيم و (يحدث فى مصر الآن) لمحمد يوسف القعيد و (من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) لمحمد مستجاب) . هذه الروايات ملأى بالإشارات التى تثير فى تصور القارىء ظواهر محددة تماماً للحياة الاجتماعية السياسية فى مصر إن لم يكن فيها وحدها .

وقد نضجت منذ الستينيات أطروحة جمالية الأدب (الاستطيقية) الأساسية باعتبارها التجديد المستمر المتواصل أو على وجه التدقيق المحاولات غير المنقطعة فى سبيل خلق النموذج الاستطيقى من شكل فريد وجديد . وقد أثمرت هذه الأطروحة من حيث المبدأ التخلى عن الالتزام العقائدى (الإيديولوجى) وعن اتباع أى اتجاه أدبى بعينه ، ونقلت النبرة إلى الأساس الفردى لدى المؤلف فى نتاجه مما شدد وقوّى إلى حد كبير دور التجربة الحياتية والفنية الشخصية فى رؤية العالم بالنسبة للمؤلف ، وكذلك فى انتقائه الأساليب والوسائل لتجسيده الاستطيقى . وبديهى أن التخلى التام عن الالتزام وعن الاعتماد على التقاليد ــ أية تقاليد كانت ــ متعذر ، لأن الفنان فى حالة خلق الأشكال الجديدة فى الأنواع الأدبية والسرد القصصى يتجه لا محالة نحو نماذج ما قائمة . وعند نظرنا من هذه الزاوية إلى هذه الروايات المشار إليها أعلاه نرى أنها جميعاً تندرج أسلوبياً تحت أنواع أدبية خارجة عن فن الرواية . فرواية (الزينى بركات) تدخل فى باب السيرة الإخبارية التاريخية العربية فى القرون الوسطى . ورواية (نجمة أغسطس) أشبه ما تكون بالتحقيق الصحفى (الريبورتاج) . و روايات (وقائع حارة الزعفرانى) و (اللجنة) و (يحدث فى مصر الآن) مكتوبة فى شكل ملف سجلى أى أضابير كأنها تحتوى وثائق (رسمية) (فى واقع الحال مختلقة) وأخباراً من الجرائد . أما رواية (من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) فقد حررت فى أسلوب بحث علمى مكتوب بجدّية زائفة . ويتم التوصل إلى تحقيق التأثير الساخر ذى الفاعلية فى هذه الروايات عن طريق وسائل الرسم الكاريكاتورى ، والتشويه الخيالى المغالى والعبث الجلى فى إيراد الوقائع ، والأحداث الجارية والموصوفة فيها ، والخلط المبالغ فيه لمضامين الوثائق المزعومة ، أو على العكس عن طريق قوة الفضح الكاشفة عن المكنون الحقيقى للأحداث الدافعة والمحركة لدواعى التصرفات الصادرة عن شخوص الروايات .

بدأت أعوام الثمانينيات بحادث « الاغتيال على المنصة » الذى أنهى عقد السبعينيات المنصرم ، والذى يمكن وصفه من وجهة نظر الاتجاهات الغالبة فى الأدب بأنه عقد الانتقاد المر والسخرية . ولو أجملنا أقوال وآراء الكتاب المنشورة فى الصحافة المصرية بصدد الوضع الأدبى الاجتماعى فى الثمانينيات ، لتبين أن الرأى السائد هو أن « الوقت الحاضر ينظر إلى الكاتب بعين العداء » . لقد أخذ الكتاب وبالأخص الشبان يجأرون بالشكوى من غياب القراء ومن كونهم يحسون بالعزلة لا عن المجتمع فحسب وإنما عن بعضهم البعض كذلك ، وأنهم لم يعودوا يفقهون لماذا يكتبون ولمن ، وأن الصلة الديالكتيكية ما بين الفنان ومحيطه قد انفصمت عراها . ويردون سبب ذلك وسره إلى « سيادة المفاهيم الاستهلاكية فى الثقافة المصرية ؛ منذ فترة السبعينيات ، بعد تعثر المشروع القومى وغياب دور مؤثر طليعى للمثقف » (٢ ، ص ٤١) .

وقد ذهب العديد من الأدباء الذين أجابوا عن أسئلة مجلة « الثقافة الجديدة » (عدد نوفمبر ١٩٨٦) بطريقة أو بأخرى إلى أن الفن قد « تحول إلى (سلعة) لابد وأن تتفق دائماً مع متطلبات (الزبون) الذى تغير هو الآخر خلال السبعينيات ليصبح طفيلى الدخل والفكر » . وإن هذا الفن على حد قول الناقد «حسن عطية» يطرح رؤية فكرية قوامها أن العالم قائم على محور واحد هو الفرد يدور حوله ومن أجله (٢ ، ص ١٥) . ويرى أبو العلا السلامونى الخلاف المأساوى للعهد الحديث فى « افتقاد التوازن بين جموح الذات الفردية من جانب وطموح القضية الجمعية من جانب آخر » (٢ ، ص ٢٨) .

وفضلاً عن هذا يرى الشاعر والناقد محمد كشيك ، الذى يعبر عن مواقف الأدباء الذين ابتدأوا بالنشر فى السبعينيات ، أن أدب السبعينيات قد بزغ « وسط الحلكة المعتمة ليؤكد : أنه برغم كل هشيم الاحتراق والضياع ؛ فهناك أشياء لم تستسلم ولم تفقد نضارتها وقدرتها على المجابهة بعد . وفى صلابة المحاربين الشرفاء تقدم صف من المبدعين الذين ــ رغم الظروف كلها ــ استمروا فى تقديم كتاباتهم الرائعة يعبرون فيها عن مجموعة الرؤى الجديدة والتى لم تتخلف أبداً عن متابعة حركة الواقع وجدله وتناقضاته » (٢ ، ص ٨ - ٩) .

وجدير بالتنويه أن الحجم العام للنتاج الأدبى يتزايد باطراد من عام لعام . وعلى مدى السبعينيات صدرت فى مصر والبلدان العربية الأخرى أكثر من ثلاثمائة رواية لمؤلفين

مصريين (٤ ، ص ٣٢٠ - ٣٢٨) . وتبين الإحصاءات كذلك النمو المطلق لعدد الكتاب والقراء على حد سواء فى العالم العربى (انظر ٨)

ويفسر هذا « الانحسار » القرائى الذى يتحسسه الأدباء برده إلى الانخفاض الكبير فى عدد القراء بالنسبة إلى المجموع الكلى للسكان المتعلمين ، كما يرجع بالطبع إلى المنافسة الغلابة من جانب الفن الجماهيرى كالسينما والإذاعة والتليفزيون والكاسيتات والمجلات واسعة الانتشار . وطبقاً لملاحظات النقد والنقاد لايطالع الجمهور القارىء فى مصر غالباً الكتب بل الصحافة الدورية ، ولهذا لا تقع فى مجال رؤيته ، عدا المؤلفات الروائية المقتبسة فى الأفلام السينمائية ، إلا تلك المسلسلات المنشورة . وتذكر عناوين هذه المؤلفات ذاتها ضمن استفتاءات القراء فى عداد أحسن كتب العام .

ويدفع الوعى الاستطيقى الأدباء الجادين إلى مقاومة الإسهام المخل فى تكريس الثقافة الجماهيرية التجارية ، إلا أن هذا الأمر ذاته يضع أعمالهم فى عداد « النخبوية » ويسلبها ويسلبهم عموم القراء . وفى الوقت عينه تحمل المصائب المادية العديد من الكتاب الموهوبين على البحث عن مصدر للرزق فى تأليف المسلسلات الرائجة والسيناريوهات للسينما التجارية . ولقد حالف التوفيق العديدين من كتاب « السبعينيات » فى الحصول حتى الوقت الحاضر على الشهرة الثابتة . ولكن هذا الصيت الذائع غالباً ما يكون محصوراً ضمن دائرة ضيقة تضم الكتاب والنقاد أنفسهم ، وإن كانت هذه الدائرة ، والحق يقال ، أصبحت بالقياس إلى أعوام الستينيات أوسع بكثير . وفضلاً عن المركزين التقليديين للحياة الثقافية وهما « العاصمتان » القاهرة والإسكندرية ، تبزغ مراكز جديدة بالدرجة الأولى فى المدن الجامعية المنيا والمنصورة وأسيوط وسواها حيث يتركز عدد وفير من أفراد الفئة المثقفة . اجتمع فى المؤتمر الأول لكتاب المحافظات المصرية الذى انعقد بالمنيا عام ١٩٨٤ أكثر من مائتى مندوب ، وأكد الواقع أن الحركة الأدبية فى المحافظات قد استجمعت قواها وتحولت إلى جزء لا يتجزأ من العملية الأدبية المصرية العامة (رغم كافة المصاعب التى يتعين تذليلها بالنسبة لأديب الأقاليم والعقبات التى ينبغى عليه اجتيازها فى سعيه لنشر كتبه) .

وفى إطار هذا المقال لا تتوفر لنا إمكانية إجراء تحليل جاد إلى حد ما لإبداع عدد كبير من الكتاب المصريين فى موضوع الشكل الذى يتجسد فيه موقفهم حيال العالم المعاصر المعبر عنه فى أقوالهم المنشورة فى الصحافة والتى ألمعنا إليها آنفاً . ولهذا نقتصر فى تقييمنا للأدب المصرى فى الثمانينيات على دائرة المؤلفين الذين نتابع تعاقب إبداعهم منذ أمد بعيد ، وبوسعنا مقارنة مؤلفاتهم المكتوبة فى أعوام شتى .

وبرغم أن الثمانينيات تمثل دون ريب مستوى جديداً لنضج النثر الفنى ، إلا أنها تفتقد سمة السطوع التجريبى التى ميزت الستينيات ، حيث التهكم اللاذع والسخرية . كما أنها تفتقد ما كانت تمتلكه الستينيات من جدة وحداثة وتجريب استطيقى . أمّا التجديد فى الأشكال والهياكل الأدبية فيتم قبوله فى هذه الفترة - الثمانينيات - بوصفه استمراراً لما أنجز من قبل . وكما كان الشأن فى السبعينيات كانت معظم الروايات الصادرة والمنشورة عبارة عن « مركبات » جمعت فيها علائم وأمارات أنواع أدبية مختلفة ، ومنها ما لا ينتمى إلى نوع الروايات الفنى . ومن ذلك « بيروت . . بيروت » (١٩٨٨) لصنع الله إبراهيم التى جمعت شأن مؤلفاته السابقة سمات السيرة الذاتية فى السرد القصصى والريبورتاج الصحفى والدراسة السياسية . وبغية التعمق فى إدراك الأسباب والقوى المحركة للأزمة اللبنانية يتجه المؤلف إلى أبحاث المعاصرين فى باب الدراسات السياسية والوثائق السينمائية والفوتوغرافية ومنشورات الصحافة التى يتناولها فى نص الرواية مقتبساً منها وواصفاً إياها . الذى يجعل من هذا الكتاب رواية أو شبيهاً بالرواية بالذات القسم الخاص بالسيرة الذاتية والذى كان مدعوا ــ دون أن يورد بالمرة وقائع حقيقية من سيرة المؤلف ــ إلى التعبير ــ وبالطريقة التى تثير الانفعال الشديد فى نفس القارىء ــ عن موقفه الشخصى حيال ما يجرى فى لبنان .

ورواية (أمام العرش) (سنة ١٩٨٣) لنجيب محفوظ أشبه ما تكون من حيث تأليفها بالمسرحية منها بالرواية . وقد حدد محفوظ نفسه هذا النوع الأدبى بأنه « حوارية » .

وقد مهد لـه فى أقاصيصه خلال فترة السبعينيات . وفى حقيقة الأمر يعرب نقاش الآلهة والفراعنة والشخصيات السياسية عن فهم الكاتب نفسه لتاريخ مصر السياسى المعاصر ونظرته الذاتية إلى الأمور .

ورواية إدوار الخراط (الزمن الآخر) (سنة ١٩٨٥) مكتوبة أيضاً فى جزئها الأكبر على هيئة محاورات (مع استخدام العبارات : قال وقالت) بين بطليها المركزيين رامة وميخائيل . وهذا الحوار المتواصل بلا نهاية ، طيلة العمر ، يختتم إما فى اليقظة وإما فى الوعى الباطنى لميخائيل ، وهو البطل الذى يجسد فى نفسه ذاتاً أخرى « alter ego » للمؤلف ، ويقرر لنفسه بشكل معذب المغزى وجوده (أو انعدامه) بوصفه مثقفاً مصرياً ينظر إلى اغترابه فى هذه الصفة باعتباره ظاهرة على الاغتراب الحياتى العام لكل فرد . ومن ناحية الرؤية الفلسفية والسياسية والأسلوب وكذلك الشخوص ، تعد رواية (الزمن الآخر) على أية حال اكتمالاً للتجربة التى بدأها إدوار الخراط فى روايته الأولى (رامة والتنين) (سنة ١٩٧٨) .

ويستخدم محمد يوسف القعيد فى روايته الثلاثية (شكاوى المصرى الفصيح) (١٩٨١ - ١٩٨٦) شكل « الرواية فى الرواية » . ويلاحظ المؤلف الراوى فى الوقت نفسه ما يجرى فى الواقع الراهن كيف تعرض الأسرة التى بلغت بها الحاجة درجة القنوط واليأس التام نفسها للبيع فى أحد ميادين القاهرة . ويكتب الراوية فى هذا الموضوع مفكراً فى الشكل الذى يعرض الرواية فيه . إن محمد يوسف القعيد هو أقرب الكتاب المصريين إلى تقاليد وروح الرواية الاجتماعية الملحمية للخمسينيات . وإذا دلت تجربته الفنية وبحثه عن الأشكال الروائية الجديدة والطريفة على شىء ، فإنها تدل على عدم إمكان أى كاتب كان أن يقاوم التيار العارم العام فى الأدب .

أما (كتاب التجليات) (١٩٨٣ - ١٩٨٧) بقلم جمال الغيطانى فإنه أشبه ما يكون بالمزيج الضخم لشتى أشكال السرد القصصى من الأنواع الأدبية المختلفة ـ ملاحظات السيرة الذاتية والذكريات والتأملات والتساؤلات والرؤى والمحادثات مع الشخوص التى تنتمى إلى عهود تاريخية شتى ـ الموحدة بشكل توليفى من قبل شخصية المؤلف الراوى . وإذ يتنقل المؤلف سائحاً بفكره من زمن تاريخى إلى آخر يحاول فهم القوانين التى تنظم الوعى البشرى (والجدير بالذكر أن أول قصة قصيرة نُشرت لجمال الغيطانى وهى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) كانت من ذلك النوع نفسه « المزيج » (Collage) الذى تضخم فى « كتاب التجليات » إلى غير حد) . وينشر الغيطانى فكرة الوحدة أى التجسيد والتكرار للتجربة الأخلاقية والانفعالية (الشعورية) الداخلية للفرد مهما كان العصر الذى يعيش فيه ، لتشمل أوسع مجال للظواهر الأخلاقية والاجتماعية . وهذه الفكرة نفسها سبق لها أن شخصت فى روايته (الزينى بركات) وكانت ـ كما فى (كتاب التجليات) ـ بمثابة المنظار الذى يتطلع الكاتب عبره ومن خلاله إلى الوضع الاجتماعى والسياسى المعاصر فى مصر .

وجمال الغيطانى الذى يتناول بالدرس الجاد الآثار الأدبية العربية القروسطية ينوع دوماً الشكل التوليفى الأسلوبى لرواياته منتقياً « نموذجاً » له ، فمرة ينتقى الأخبار التاريخية وأخرى الرسالة الصوفية أو الرسالة الإخوانية (رسالة فى الصبابة والوجد) (سنة ١٩٨٧) أو وصف الأرض التاريخى الجغرافى (خطط الغيطانى) (سنة ١٩٨١) . ويتقن جمال الغيطانى ـ وهو الأسلوبى المحنك ـ التوصل إلى جعل رواياته تخلف انطباعاً بأنها تجمع فى الوقت نفسه ما بين التقليدية والعصرية الحادة . ويسبغ التلوين القروسطى عليها عناصر مميزة ومعهودة للشكل والمفردات والعبارات . أما العصرى فيها فهو ليس المحتوى وحده ، بل أيضاً لغة السرد التى تكشف مجرى التفكير لدى المؤلف المعاصر لنا ، وذلك رغم الأساليب المستخدمة .

وتتضح الأسلبة أيضاً فى رواية خيرى شلبى (الشطار) (سنة ١٩٨٥) المكتوبة فى محاكاة لسيرة المكارين والمحتالين العربية وسرد المغامرات . وهو ما ألف خلال القرون الوسطى غالباً فى المدن وعكس الروح والأخلاق لدى فئات التجار والصناع وأرباب الحرف وبسطاء الناس من أهل المدن . وكان مباغتاً ومهماً من حيث المبدأ بالنسبة لفكرة المؤلف أن دور الراوى فى الرواية خص به كلب وهو حيوان محتقر فى الوسط

الإسلامى ، مع أن المجتمع الذى تدور فيه أحداث الحكاية لا يمكن وصفه بأنه محترم ، فهو وسط المضاربين وتجار السوق السوداء والمتاجرين بالمخدرات الذين يجنون الملايين « من الهواء » .

وتغدو وجهة نظر الكلب صاحب النظرات الفلسفية إلى الأمور بالذات فى هذه الرواية مقياساً للإنسانية البشرية فى تقييم أبطالها والمجتمع برمته ، وهو « عشيرة بنى الأزرق » التى تعيش كما يقص الراوى فى مكان ما مجاور لمصر .

ألف نجيب محفوظ فى الثمانينيات بضع روايات تحاكى من حيث أسلوبها مؤلفات الأدب العربى القروسطى . ويتخذ أسلوب ومفردات أدب الرحلة فى (رحلة ابن فطومة) (سنة ١٩٨٣) بوصفه تعبيراً مجازياً استعارياً لرحلة على خارطة العالم السياسية الزمنية يقوم بها البطل الذى يحمل اسماً مشابهاً للرحالة العربى الشهير ، يبرهن فيها على أن المثل العليا الاجتماعية القائمة فى التطبيق ، ومنها « الحرية » و « العدل » هى جوهر المفاهيم المتعارضة . والأمل الوحيد للإنسان يبقى طريق الاستكمال الذاتى الأخلاقى بمساعدة تركيز الإرادة والعقل وكافة القوى الروحية ، لأن المدينة الفاضلة لن يبنيها غير الإنسان الكامل . وهذا هو الاستنتاج نفسه الذى يقود نجيب محفوظ قارئه إليه أيضاً فى روايته السابقة (ليالى ألف ليلة) (سنة ١٩٨٢) ، التى تكشف عن شكل « السرد القصصى الدائرى » والقيم الأخلاقية للحكاية القروسطية .

وأخيراً بنيت إحدى روايات محفوظ الأخيرة وهى (حديث الصباح والمساء) (سنة ١٩٨٨) بوصفها سرداً لسيرة مجموع من الأفراد ينتمون لبضعة أجيال من عشيرة واحدة تنتمى إلى جد واحد ، أى أنها تماثل النوع الأدبى الذى كان منتشراً فى القرون الوسطى وعرف باسم « كتب التراجم » . وقد وزعت المعلومات الموجزة عن سبعة وستين شخصاً بترتيب نظام الهجاء الألفبائى . وبهذا يأتى فى النهاية ذكر الجد الأعلى للأسرة والعشيرة يزيد المصرى . ويعرض تاريخ مصر للقرنين الأخيرين باعتبارها أمة تنتمى إلى نبع موحد يسيل دون انقطاع فى الزمن ، أو تيار لمصائر الناس المرتبطين بعرى القربى والدم والرحم . ومن بالغ الصعوبة ـ ولكن من الممكن على أية حال ـ أن يقتنص القارىء فى (حديث الصباح والمساء) تشابهاً بعيداً مع النوع الأدبى للملحمة العائلية فى (الثلاثية) ، وتلعب الأمة المصرية (القومية) هنا دور العائلة .

ومع كل الأصالة والتنوع الطريف فى التراكيب الروائية ، فلا يمكن أن تعد جديدة مطلقاً ، وإنما تقام على أساس من الدرس الهادف من قبل مؤلفى الروايات لخبرة الأدب الوطنى والعالمى ، وعن طريق « إعادة البناء » وتكييف الأمور الواقعية ومشاكل الحياة الوطنية المعاصرة لنماذج الأنواع الأدبية ولأنماط السرد القصصى التى اتبعت فى وقت ما سابقاً أو تم إيجادها من قبل البعض . ولهذا فإن الانعكاس المباشر للواقع الراهن المكتنف والوصف المباشر لواقعياته يتضافران مع الأسلوبية ومع إعادة رسم لوحة الحياة كما لو كان ذلك عبر منظار نص مغاير فنى أو علمى أو وثائقى ، بما يتلاءم مع ذلك النص من المفردات والأسلوب والعبارات . وهذا يخلق الانطباع بأن الكلمة المستعملة من كلمة « قاموسية » بمعنى أنها تأتى لا من الحياة نفسها ، وإنما تصطف مع كلمة أخرى مكتوبة .

وأحياناً يغدو النص الوسطى « الما بين بين » مما كان المؤلف نفسه قد كتب سابقاً ، كما حصل مثلاً فى رواية (أمام العرش) لنجيب محفوظ ، هو النموذج المحتذى . فإنه حين أحال على « محكمة التاريخ » حكام مصر القديمة كان يعتمد أسلوبياً وفى مواصفات الشخوص على نصوص رواياته « الفرعونية » الأولى . أما حين تمس المناقشة الدائرة فى قاعة العرش الشخصيات السياسية المصرية للقرن العشرين ودورها التاريخى فإنها تدور بلغة الصحافة العصرية .

ويصف جمال الغيطانى فى (خطط الغيطانى) أقسام هيئة التحرير الصحفية من المبنى والممرات ومكاتب المحررين لجريدة قاهرية يومية كبرى ، مستخدماً مفردات من المقريزى وعلى مبارك . ويتحول السرد القصصى تدريجياً إلى المجاز الاستعارى لتاريخ مصر فى الخمسينيات ـ السبعينيات ووصف « عجائبها وغرائبها » ، ويكتسب ما هو موصوف فى الرواية من الشوارع والحوارى والأسوار والميادين والخلاء ـ فضلاً عن المقاييس المسافية ، كذلك المقاييس الزمنية والسياسية ـ دلالة

ترجع إما إلى « العهد الجمهورى الأول » وإما إلى « العهد الجمهورى الثانى » . والتاريخ فى روايات جمال الغيطانى مجال الصراع الدائم الذى لا ينقطع بين قوى الخير وقوى الشر ، وإن تغلب الشر على الخير فى مرحلة ما من الزمن لا يُفقد الكاتب الأمل فى النهوض الجديد لقوى الخير عاجلاً كان أم آجلاً .

وفى (الزمن الآخر) لإدوار الخراط تصبح الميثولوجيا والفن المصرى القديم بمثابة « المنطقة الوسطى » مابين الواقع الراهن ونص الرواية ، التى يستمد منها المؤلف مجازه الاستعارى للتعبير عن رؤيته للعالم المحيط به . ولا تنفصل الأشياء والمناظر الطبيعية وهى موصوفة فى الرواية بحذافيرها بطريقة مباشرة ، فى وعى البطل الرئيسى ميخائيل عن مكنونها الميثولوجى (شأن رواية يوليسيز لجويس) . وتجمع كل لحظة يعيشها ميخائيل فى نفسها الأزلية . وتظهر أمامه حبيبته رامة التى ترمز لمصر تارة فى صورة امرأة عصرية حية ، وتارة أخرى فى صورة طير وهرة ولبؤة وتمثال من المرمر أو المعروضة المتحفية . ومشكلة الإنسان الأساسية عند الخراط ، كما نفهم روايته ، هى سعى الإنسان الفرد إلى الحرية واغترابه الأبدى .

وكون معظم الروايات الآنفة الذكر متنوعة وغير موحدة داخلياً ، من حيث الأسلوب وصيغ السرد القصصى والترتيب الزمنى للأحداث ، كثيراً ما يجعل عنصر « الأنا » للمؤلف الراوى محوراً للتأليف ومركزاً جاذباً لجميع عناصر البنية الروائية . وتتجلى الأهمية المتزايدة لفردية الفنان الإبداعية لا فى انتقائه للنماذج الروائية فحسب ، وإنما أيضاً فى معاناته الذاتية للتاريخ والواقع الراهن ، والتأملات فى الماضى وما يجرى هذا اليوم ، والآراء الفلسفية التاريخية والتقييمات الأخلاقية والسياسية تشغل حيزاً كبيراً فى الروايات ؛ الأمر الذى يساعد فى زيادة أحجامها ومقاديرها وإضفاء النزعة الشاعرية الذاتية على أشكال السرد القصصى . وقد بلغ نص ، « الرواية الجديدة » فى أعوام الستينيات التى كشفت عن الدراما النفسية لبطل واحد أقل من مائة صفحة .

ومن الثمانينيات تظهر مجدداً الروايات الملاحم والروايات الثلاثية ، ولكنها تختلف عن الرواية الملحمية للخمسينيات بأن مؤلفيها لا يخلقون من عديد المئات من الصفحات انطباعاً عن اللوحة العامة للأحداث التاريخية والمصائر البشرية بتقليبها بشكل ثابت أمام عينى القارىء ، وإنما يحاولون التغلغل فى فهم مغزى ما جرى ويجرى ممررين إياه عبر منظور الوعى والذاكرة ، ومقارنين مع كل من تجربتهم الحياتية الفردية وخبرة حياة البشرية بأسرها من زوايا نظر مختلفة وإنطلاقاً من مواقف شتى .

وتطرح ومن جديد فى روايات الثمانينيات الجملة نفسها من مشاكل تاريخ مصر الاجتماعى السياسى فى العقود الثلاثة الأخيرة من السنين : ومن أهمية ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وأسباب وعواقب النزاع العربى الإسرائيلى ، والنتائج الاقتصادية والأخلاقية لسياسة الانفتاح ، وتعمق التناقضات الاجتماعية ومصائر الثقافة القومية (الوطنية) وهلم جرا .

والواقع اليومى السياسى هو السمة التقليدية للأدب المصرى الحديث الذى جرى تكوينه فى ظروف نهوض الحركة الوطنية . والتشبع الحالى للأدب بالسياسة طبيعى على ضوء الوضع العام فى العالم العربى الذى تهزّ أركانه على الدوام النزاعات السياسية . والاتجاه القومى باعتباره جملة القيم التى تشمل جميع جوانب الحياة الاجتماعية يلعب دوراً كبيراً فى آراء الأدباء مؤثراً بالتأكيد بدرجة أكبر أو أقل على تقبلهم للأحداث الجارية ووجهات نظرهم إلى الأفق التاريخى . ومن السمات الملازمة لمؤلفى روايات الثمانينيات ، مهما كان موقفهم حيال ما يجرى فى المجتمع المصرى ، الشعور الحاد بانتمائهم إليه وصلتهم الوثقى به وتأثيره « الامتصاصى » العاصف ، وقد استبدل بعفوية رد الفعل الانفعالى على تشوه العالم المحيط (التى بلغت عند جيل الستينيات درجة رفضه التام ـــ وهو ما فسّر به دائماً انهيار القيم الإيديولوجية السابقة ـــ لدى أولئك الستينيين أنفسهم الذين بلغوا مرحلة النضج الإبداعى) الموقف الأكثر توازناً والرغبة فى التمعن وإدراك الحاضر . ويتضافر التحليل السياسى وتحسس مواضع الألم فى الحياة الاجتماعية فى أدب الثمانينيات مع الانعكاس الوطنى الحاد والتحليل الذاتى والتطلع إلى أعماق « الأنا » الذاتية ، ومع البحث عن الذات باعتبارها كلاً لا يتجزأ صيغ تاريخياً وكوّنته ظروف الوجود الوطنى للشخصية الفردية . ومع ذلك ، ففى

ظروف حالة التأزم غير المذللة للوعى الذاتى الوطنى والتعدد فى الآراء وتناقضات الدوافع الفكرية الجمالية للإبداع الفنى ، تبقى الركائز الأساسية فى الإبداع خبرة الفنان الحياتية الشخصية و« ثقافته »الأدبية ومستوى شيوع « الاختيار » الفردى فى الأدب العربى والعالمى ماضياً وحاضرا .

وهذه الأسلبة التى حظيت بالانتشار الواسع إلى حد كبير والشاهد على حساسية rèflexirité الوعى وتفاعله ، صالحة ويصح اتخاذها فى الوقت عينه وسيلة للتقنين الذاتى ، وهى تعبد الدرب نحو امتلاك الأسلوب المتكامل . والأسلوب الواقعى الموحد فى النثر المصرى على امتداد النصف الأول بكامله من القرن العشرين ــ وبعد صيرورته فى الخمسينيات الغالب المسيطر ــ غدا بعدئذ عرضة للهدم على يد النزعة التجريبية من الموجة الجديدة التى رسخت جمالية التنوع فى الطرائق الكتابية الفردية . ويعد العمل على تنمية الأسلوب الخاص والحرص على « جدته » من أكثر السمات الإبداعية الآن احتراماً . وتنحصر خاصية الحالة الأدبية فى كون الأسلوب الجديد والأشكال الجديدة تنشأ لا نتيجةً ولا صياغةً طبيعية للنظرة الجديدة المتكونة نحو العالم ، وإنما طريقةً ووسيلة مساعدة على تكوين مثل هذه النظرة .

وتتكون « جدة » النتاج من عناصر عديدة . وهى تتوقف على مدى الابتداع الذى استطاع به المؤلف أن يعيد صياغة النموذج للنوع الأدبى الذى اتخذه نموذجاً له ووضع نصب عينيه مهمة بلوغه ، وإلى أى حد من الأصالة ينسجم ذلك الموديل مع المادة الحياتية وماهية الطرائق والإمكانات التى تجسده مجازياً واستعارياً . وهذا كله ينطبق بالقدر نفسه أيضاً على مؤلفى الروايات المتجهين نحو الخبرة الاستطيقية للأدب العالمى فى القرن العشرين ، وعلى من يبحث عن دعامة يرتكز عليها فى التقاليد العربية القروسطية ، نظراً لأن التقليديين الجدد كذلك يأخذون بعين الاعتبار على نطاق واسع جميع الظواهر الجديدة فى الأدب العالمى .

وتعكس نزعة التقليد الجديدة الأدبية المعاصرة التى يمثلها فى مصر فنانو الكلمة الكبار ، مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطانى وغيرهما ، أحد التناقضات الأساسية فى الأدب العالمى ، وهو التناقض ما بين العام والخاص . يتوق الأدب الوطنى المصرى ، من جهة ، إلى طرح المشاكل الكلية التى تحدد المحتوى الروحى لعصرنا ، لكنه يود من جهة أخرى الحفاظ على الأصالة خاشياً الانصهار والذوبان فى التيار الأدبى العالمى العام . ويمثل التوجه الواعى المقصود إلى التقاليد خلال المرحلة الراهنة ظاهرة ذات مدلول عقائدى ، ومحاولة للإعراب ــ عن طريق استخدام الأشكال والأساليب للأنواع الأدبية فى آثار القرون الوسطى ــ عن وجهة النظر « العربية » أو « المصرية » إلى الأمور ، ومعارضة القيم الأخلاقية والروحية القومية للتقاليد الثقافية الغربية التى ظلت حتى وقت قريب العهد تضغط على الوعى الفنى العربى . كان الأدب العربى فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين قد سعى باطراد إلى استيعاب خبرة الأدب الغربى التاريخى وعكس واقعه الراهن القومى من زاوية النظر « الكامنة » فى أشكال الأنواع الأدبية التى أنجزها الأدب الغربى الأوروبى . أما الآن فيجرى ما يمكن أن نعده محاولة « التواصل » واستعادة التراث الذى تم تجاهله إلى حد ما فى سير الاقتباس النشيط من الثقافة الغربية والتأثر بها .

لكن جوهر الأمر ينحصر فى أن التفكير القومى وتقبل الواقع الراهن متقلبان تاريخياً . وفى الأدب الأصولى للقرون الوسطى تم التعبير عن الإحساس بالعالم العقائدى وعن وجهة النظر المعينة إلى العالم بكامل منظومة عناصر النتاج الذى أخذ محله فى سلم الأنواع الأدبية وأدى الوظيفة المنوطة به . أما مؤلف الرواية العصرية فإنه ينتقى ويجمع من آثار القرون الوسطى تلك العناصر التى تتجاوب ، وتولد الانطباع بالنوع الأدبى المعهود ، مع فكرة الفنان الفردية ، وتعبر عن رؤيته للعالم ؛ أى أن المرجع الأعلى هو على أية حال فردية المؤلف . وهذا هو الذى يشكل ، فى رأينا ، العلامة المميزة أكثر من سواها لتلك « الحساسية الجديدة » التى تكونت فى الأدب المصرى بل الأدب العربى بأسره فى غضون بضعة العقود الأخيرة من السنين ، وإن بزغت الأجنة الأولى لهذه النزعة منذ مطلع القرن العشرين ، مع تحرر الأدب من بقايا الأصولية القروسطية .

وبفضل اندماج الأدب العربى فى العملية الأدبية العالمية وانفتاحه على كل الظواهر الفنية من الماضى والحاضر والتزايد غير المحدود للمصادر والنماذج يجرى إثراء واستكمال الوسائل التعبيرية ولغة الأدب . أما الجدة فإنها تتجلى ، خلال المرحلة الراهنة ، لا فى طرح الأدب أفكاراً اجتماعية جديدة على مستوى المواضيع والمضامين فقط ، وإنما تتجلى بالدرجة الأولى فى مخالفة المألوف ، بعقد التناسب ما بين المضامين المعروفة والصياغة التأليفية الأسلوبية والتعبير اللفظى ، ويبدو أن غرابة المنحنيات والتعرجات التى تعرض فيها المادة الحياتية تمثل أسلوباً وطريقة لدراستها الفنية .

المراجع :

١ - حلمى بدير . الرواية الجديدة فى مصر — القاهرة ، ١٩٨٨ .

٢ - الثقافة الجديدة — نوفمبر ١٩٨٦ .

٣ - صبرى حافظ : الموجة الجديدة فى الرواية العربية — الطليعة ، عدد ٨ ، ١٩٧١ .

٤ - صبرى حافظ : ببليوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) — فصول ، عدد ٢ ، ١٩٨٢ .

٥ - صبرى حافظ : جماليات الحساسية والتغير الثقافى — فصول ، عدد ٤ ، ١٩٨٦ .

٦ - إدوار الخراط : المقدمة فى « مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات » — القاهرة ، ١٩٨٢ .

٧ - غالى شكرى : ثقافتنا بين « نعم » و « لا » — بيروت ، ١٩٧٢ .

٨ - غالى شكرى : شكاوى الأديب الفصيح — أدب ونقد ، عدد مارس — أبريل ، ١٩٨٨ .

تراجيديا
الثورة والقهر
فى رواية جيل الستينيات

عبد الرحمن أبو عوف
(مصر)

قد يبدو أن بعضاً من الأعمال التي أبدعها كتاب الستينيات ومن أعقبهم من أجيال جديدة، فى فن الرواية الجديدة، فى السنوات الأخيرة، قد التزم البحث عن أسلوب جديد للرواية، وأن نوعاً من الانتقال الفكرى والجمالى والشكلى يتهيأ مع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة. ومن البداية، يمكن تلمس انطباع عام يسم هذه المحاولات الروائية المتتابعة التى تشكل، فى النهاية، ظاهرةً أدبية . فرواية الستينيات تتبدى دواراً يثير القلق والتوتر الذى هو فى جوهره تعبير عن قلق وتوتر الواقع المصرى والعربى منذ قيام ثورة ١٩٥٢ فى صعودها وانهياراتها، وانتصاراتها وهزائمها، وذلك بكل ما مثلته هذه الثورة من هموم وأخلاقيات وأساطير وإحباطات وأحلام، وبكل تمزقات وتناقضات مرحلة التحول الحضارى التى تعيشها الشخصية المصرية العربية وهى تواجه الخطر التاريخى فى الداخل والخارج. إن المنحى الروائى يتحول هنا أكثر فأكثر إلى شيء يصعب تحديده في صياغة نقدية يقينية مدرسية، فما أكثر الاتجاهات والرؤى المتقابلة والمتصارعة التى تنفى كل منها صلاحية الأخرى. لم يعد معظم الذين أسهموا فى إبداع هذه الرواية الجديدة يستجيب إلى سرد حكاية، وخلق شخصيات، ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية؛ فالواقع فى هذه الرواية، يقدم بوصفه حضورا كلياً، يمكن تلمسه كاملاً فى أية ناحية من نواحيه، غير أنه ليس دائماً واقعاً مألوفاً آلياً فى تتابعه المكانى والزمانى، بحيث يثير اطمئنانا كاذباً لدى القارىء بل هو واقع غامض يبعث على الحيرة والتساؤل، تتجرد فيه الأشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفة، دون أن تتخذ مع ذلك مظهرا شبحياً . إن نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة، قد أخلت مكانها لنظرة تدرك العالم فى كليته ومن ثم فهى نظرة معادية للرومانسية والواقعية، لاعتمادها على الوعى الكامل والصراحة الشاملة. وهى نظرة تعطى نوعاً من الامتياز لما لايليق البوح به، مهما كان قاتماً وخسيساً، باعتباره الأكثر دلالة والأعمق إيحاء. ويبدو أن وقوف الخلق الإبداعى وجها لوجه أمام وجدان مهمل وعاجز، واصطدامه بواقع تاريخى صامت ومرهق، يبدو أن كل هذا قد حتم التجريب؛ كذلك التخلص من نسق الرواية

الواقعية النقدية المستوفاة الشروط، والتخلص من الرواية النفسية والرواية التعبيرية، ومن ثم بدأت المغامرة فى رحلة البحث والاستقصاء عن أبنية تعبيرية تلائم توترات الواقع المصرى وزخمه ، وسط اللوحة العريضة للواقع الإنسانى.

لقد أصبحت البساطة، هنا، قاعدة للكتابة الروائية، فكأنها محضر ضبط، واتجهت المحاولة التعبيرية نحو أسلوب التكوين والتجسيد والتشكيل للتجربة المسرودة، حيث يمكن الإفادة، ولأقصى مدى، من منجزات فنون أخرى، مثل التركيز والإيحاء فى القصيدة الشعرية، واستعادة تعبيرات موسيقية تتعمد تكرار ألفاظ لتكثف أبعاد المعنى المختبىء، والتقطيع فى السرد، والاستغناء عن تتابع جزئيات الحدث زمانيا ومكانياً بطريقة آلية، فالروائى لايقدم كل التفسيرات المطلوبة، ولهذا وقع يشبه الانطباع الذى تعطيه بعض الصور المفاجئة فى السينما، مثلما يحدث عندما نتأخر فى فهم علاقات القربى أو المصلحة بين مختلف الشخصيات التى تمر على الشاشة. يشير ذلك كله إلى أن التخيل قد أصبح عرضاً نموذجياً للوعى، لامشهداً يتفرج عليه. لقد حل وصف موقف الإنسان فى وضعه الإنسانى، أى وصف علاقته بالكون والوجود والتاريخ والغير، محل الولوج فى أعماق ضميره.

إن كل هذه التحديدات الأولية تقنعنا باقتراب روايتنا الجديدة، أكثر من أى شكل أدبى آخر، من مفهومات الأدب الحديث؛ فهى تستمد وتتمثل ألوانها وأجواءها وبنيتها من الجو العصرى، وكلنا يعلم أنها ألوان قاتمة، ربما للشعور الإنسانى الحاد بالقلق والتمزق والتمرد، فى عصر يتحول تحولات تثير الفزع والدهشة؛ عصر تتناقض فيه الإمكانات العلمية والتكنولوجية الهائلة التى تهدف للسيطرة على الطبيعة، مع بقايا علاقات اجتماعية متخلفة، تدافع عنها آخر معاقل الاحتكارية والنظم الرأسمالية والقبلية. لقد أحدث هذا تغييرات غير محدودة فى الحساسية الفنية والأدبية لدى القارىء والكاتب، يصوغها بتحديد فلسفى جمالى الناقد أ. م. ألبيريس) فى كتابه (تاريخ الرواية الحديثة) قائلاً :

«إن ما يميز الكتاب الجدد هو رفضهم التنقيب فى واقع سبق تعريفه وتحديده (حياة الأسر الداخلية، تقاليد هذه الطبقة أو تلك، أو تقاليد هذا الإقليم أو ذاك، الحالة المعنوية لامرأة تعسة فى زواجها.. إلخ) ليمثلوا تحت شكل تخيل روائى أو مسرحى ملتبس، وبكل تمزق، مشكلةً، لم تتوصل البشرية بعد إلى الاتفاق على حدودها، النقمة، الشجاعة، وضع الإنسان فى العالم وأمام الأبدية، القيمة الحقيقية للشرف والاستقامة».

البعد الاجتماعى لجيل كتاب الستينيات :

ولكن برغم اعترافنا بتغيرات الحساسية الأدبية، وبالجهد التجريبى الخلاق والمبرر للبحث عن أطر وأبنية تعبيرية أكثر صلاحية وصدقاً، وأقدر على إعطاء إدراك شامل للواقع من خلال اللجوء إلى المحسوس والصورة والرمز والمتخيل، استهدافا للتعبير عن تتابع المواقف الجديدة فى حياتنا المرتبطة بالعصر، برغم ذلك كله، ينبغى علينا أن نناقش البعد الاجتماعى لكتّاب جيل الستينيات الذى أحدث التجديد فى الرواية.

لقد وعى هذا الجيل، فى طفولته أو صباه، انهيار النظام الملكى وإفلاس الليبرالية الحزبية المهترئة، واستقبل بترحيب ثورة ١٩٥٢، ومزقته الحيرة فى أزمة الديمقراطية الشهيرة فى أحداث مارس ١٩٥٤، وظل رغم انبهاره بالمنجزات التقدمية التى تمت بقرارات فوقية لعبد الناصر، مثل تأميم شركة قناة السويس، والتصدى لعدوان ١٩٥٦ وتحقيق الاستقلال السياسى والاقتصادى، وقوانين التأميم الشهيرة عام ١٩٦١ التى شكلت قطاعاً عاماً يقود الاقتصاد الوطنى والتصنيع، كل هذه الإجراءات التى أحدثها عبد الناصر لتعديل بنية المجتمع الطبقى، ظل جيل الستينيات، للأسف، ينظر إليها باعتبارها مهددة بالضياع لأسباب عديدة ؛ منها بروز دور المؤسسة

العسكرية، والدولة البوليسية، وعدم وجود كوادر اشتراكية. فمن يقرأ إبداع جيل الستينيات الموزع في المجلات المصرية والعربية سيلاحظ أنهم تنبأوا بنكسة ٥ يونيو ١٩٦٧.

لقد عاش جيل الستينيات في ظل المهام الوطنية والاجتماعية التي قادتها ثورة ١٩٥٢ بوصفها ثورة مكملة لثورة الطبقة المتوسطة في ١٩١٩. ولقد تمثلت قمة صعودها في تأميم شركة قناة السويس، وحرب ١٩٥٦ التي أعقبها استقلال مصر السياسي والاقتصادي، ثم مشكلات الوحدة العربية وأبرزها الوحدة مع سوريا، ثم فشل هذه التجربة القومية لأسباب ما زالت تناقش حتى الآن، ثم قوانين التأميم ١٩٦١، وقيادة القطاع العام للاقتصاد القومي والتصنيع،والسد العالي، في الوقت نفسه الذي كان فيه اليسار الماركسي ملقى في معتقلات الواحات.

غير أن هذه الإجراءات قد شكلت مناخاً أدى إلى ازدهار ثقافي، بل إن الدولة، من خلال وزارة الثقافة وأجهزتها، تعاملت مع الثقافة باعتبارها خدمةً، وصدرت الكتب والمجلات التي شكلت كماً وفيراً من الكتابات شاركت فيها كل الأجيال. ولكن جيل الستينيات ظل أكثر قرباً وقدرة على رصد هذه التغيرات والتحولات السياسية والاقتصادية التي أحدثها عبد الناصر بوصاية بونابارتية وإجراءات فوقية. أما هيكل البنية السياسية الشعبية ـ الاتحاد الاشتراكي ـ فكان ثوباً فضفاضاً، تسللت إليه كل الطبقات والفئات المعادية للاشتراكية ولأهداف الثورة.

كان جيلنا يعيش في غربة وصدام مع السلطة برغم تقدميتها الفوقية مما خلق أزمة ثقة بين المثقفين وأجهزة الأمن والبيروقراطية وفجر مشاكل عديدة، واصطداماً بالحرس القديم من جيل الأربعينيات في السياسة، وهو الجيل الذي وصل إلى الحكم وتركز حول عبد الناصر.

ولقد شهدت الرواية على هذه المرحلة، وكان الروائي مؤرخاً خاصاً للحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية عند صعود الثورة؛ وهو يستكمل دوره، الآن أيضاً، في نقد وتجسيد ومناقشة السقوط وانتصار الثورة المضادة التي قادها السادات ضد المشروع الوطني التحرري للنهضة الذي صاغه عبد الناصر. إن الانفتاح الاقتصادي، والصلح مع إسرائيل، والتبعية لأمريكا والغرب، كل هذه الانهيارات شكلت المادة الخاصة لعديد من الروايات التي كتبها جيل الستينيات والأجيال التي أعقبته. ولسوف نختار عدة نماذج دالة نثبت بها صحة رأينا.

عن صنع الله إبراهيم

قدم صنع الله إبراهيم في روايته (تلك الرائحة) معالم الطريق الجديد الذي تميزت به مرحلة الرواية الجديدة في مصر. لقد حطّم السرد الرتيب، والحبكة المتقنة القائمة على رسم الأنماط الروائية، ورفض الاستغراق في التحليل، من خلال الوصف والحوار، وجعل روايته قطعة صارخة من الصراحة الداكنة التي تبلغ حد التطرف في تناولها كل ندوب وتآكلات الواقع التقني والحياتي الذي يحاصر معتقلا سياسياً، خارجاً من السجن إلى المجتمع الذي ترتفع فيه أصوات زاعقة بشعارات العدالة والاشتراكية والتحرر والوحدة.

إنها منولوج طويل حزين يقدم، في حضور متوتر كئيب متدن، اختيارات معاشة للأنا المحبطة بعد التمرد والثورة، حيث تبدأ الرواية في استعادة عناصر اللوحة الاجتماعية بكل تناقضاتها وزيفها : الخروج من السجن، والبحث عن مأوى وعمل وبداية جديدة والحلم بالاستمرار. ماذا حدث للرفاق؟ من استسلم بعد نصف المسيرة ! من ابتلعته لعبة التوازن السياسي والاحتواء. كل ذلك يشكل في النهاية أزمة جيل الستينيات الذي عاش مرارة الاغتراب، وعاش واقعاً يدّعي كل من يتحدث باسمه أنه واقع المستقبل والأمل.

أما النهج الروائي الذي انتهجه «صنع الله إبراهيم»، في روايته الأخيرة (ذات)، فيؤكد أن الرواية

لديه أصبحت شهادة ووثيقة ودليل عمل، وقانون إنقاذ. إنها تقدم وتجسد وتصور حضور وتدني وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية التي حاصرتها مخططات وسياسات تدميرية، خارجية وداخلية، أدت إلى مأساة ما زالت أحداثها تتتابع حتى اليوم.

إن الروائي يصبح هنا كاتب منشور سياسي، ومؤرخاً ومحرضاً، وهو يوثق ويجمع أخبار الصحف والمجلات والنشرات الدالة على هذا السقوط والمفسرة له، فتصبح الرواية بمثابة التاريخ السرى الأخلاقي للعصر.

لقد أدرك صنع الله إبراهيم جيداً أن هذه الموضوعية هي التي ترسم الخط الفاصل بين الأدب العظيم والأدب العادى، قليل الأهمية. لقد أصبح الصحفي في الرواية مفكراً، واتخذ الحادث اليومى قيمة النموذج، وكانت الواقعية في نهاية المطاف واقعية الأحداث المحلية وقد ضخمها ضمير أخلاقي.

وصحيح أن النهج الوثائقى نهج معروف قد استخدم من قبل بطرق تختلف عن استخدامات صنع الله إبراهيم، فقد عرفناه فى ثلاثية (الولايات المتحدة الأمريكية) لدوس باسوس، والمسرح الوثائقى عند «بيتر فايس». وحتى فى مصر توجد محاولة روائية لصلاح عيسى هى (شهادات ووثائق من تاريخ زماننا)، وكذلك مسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج . ولكن الوثائقية فى رواية (ذات)، جدران وسياج ومناخ، فهى قصة أسرة جديدة تتكون من زوجين هما «ذات» و«عبد المجيد» اللذين ينتميان إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة فى مدينة القاهرة، حيث تشكل وتحكم حياتها ومصيرها وسلوكاتها وتطلعاتها وأخلاقياتها هذه الوقائع والأخبار عن السياسات والمخططات التى نقرأ عنها فى عناوين وموضوعات الصحف ووسائل الإعلام وسلوكات الشخصيات العامة المؤثرة والمشكّلة للحياة.

وفى توازٍ واتساق بين وقائع حياة هذه الأسرة وسلوكاتها، حتى فى غرفة النوم، يقدم الكاتب، وباختيار واعٍ وذكى، كمّا من الأخبار والوقائع والأحداث العامة، يفسر ما يحدث لهذه الأسرة، ويتحكم فى مصيرها، ويكشف بعمق ونفاذ بصيرة عن محنة الانهيار والسقوط التى أحدثتها سياسات السادات الخارجية والداخلية، واستمرارها حتى الآن فى أشكال تتقنع بحرية الرأى والديمقراطية القشرية ، وهى سياسات أدت إلى ظهور وحوش الانفتاح الاقتصادى وحيتانه، وشركات توظيف الأموال، وظواهر استيراد الطعام والدواء غير الصالحين للاستخدام، ورشوة كبار المسؤولين وانحرافهم، وتحولهم من مراكزهم السيادية والسياسية إلى عصابات مافيا فى البنوك والشركات الأمريكية والبنوك الإسلامية، فضلاً عن اختراق أمريكا وإسرائيل لبنية المجتمع وسياساته وتسلطهما على أسراره. إنها مأساة وملهاة، لعل أروع تعبير عنها هو ما نشرته الصحف على لسان رئيس الوزراء ضد ماكشفته صحف المعارضة من فساد وانحراف حين قال : «نحن حكومة ولسنا عصابة». إن كل أزمة اجتماعية، وكل مرحلة من مراحل الحراك الطبقى، لابد أن تؤكد الطابع العرضى للمصير الفردى؛ فكلما أصبحت أشكال الحياة أكثر عرضية، تعذر وضعها فى أشكال شعرية، وهذا ما أدركه جيداً صنع الله إبراهيم، وعبّر عنه ملتزماً الصراحة الصارخة والأسلوب المباشر استهدافاً لتعرية وكشف آليات هذه التحولات فى جسد المجتمع، وتفككه وتحلله ، وعبثيته ولا إنسانيته. إننا نشهد هنا، للمرة الأولى فى الرواية المصرية، التحلل الذاتى المأساوى للمثل العليا البرجوازية، بسبب فساد الأسس الاقتصادية التى تقوم عليها وطبيعة القوى الرأسمالية الطفيلية. لذلك فكل شخصية من شخصيات الرواية ترتبط بالمشاكل المادية المطروحة لديها دائماً، ارتباطاً لاينفصم بالعواطف والانفعالات الذاتية وما ينشأ عنها من آثار ونتائج . وعلى الرغم من أن كلاً من «ذات» و«عبد المجيد» هما نقطة الانطلاق الوحيدة فى هذه الرواية، فإن نهج البناء الأدبى يتضمن إدراكاً عميقاً

للتفاعلات والتشابكات الاجتماعية . إنه نهج يتضمن تقييماً لاتجاهات التطور الاجتماعي أكثر صوابا من تلك التقييمات التي قدمها المنهج الذي اصطنعه الواقعيون المتأخرون، وادعوا علميته .

شهادة بهاء طاهر عن الثورة في (قالت ضحى)

في رواية(قالت ضحى) ، يضعنا الراوية في إطار «الزمنية التاريخية للحدث الرئيسي» ، والراوية هو الموظف المثقف الذي يعمل في إحدى الإدارات الهامشية في وزارة غير محددة لنا، غير أننا نعرف فقط موقعها الجغرافي الذي يقع أمام بورصة الأوراق المالية. وتبدأ الرواية، صباح يوم صيفي في أوائل الستينيات؛ في اليوم التالي لقرارات التأميم. وفي حوار ذي دلالة بينه وبين زميلته «ضحى» ، نعرف أنها تنتمي إلى أسرة من الأسر التي شملتها هذه القرارات. ثم يظهر «سيد» الذي يعمل «منادياً» للسيارات ثم كسدت بضاعته بعد إغلاق البورصة.

إن ضحى رغم تأميم الأرض، وبطالة زوجها الأرستقراطي، تتقبل برحابة صدر ووعي متجاوز ما حدث لها «فأمثالهم في أوروبا المتقدمة ذبحوا أمثالنا أيام الثورة الفرنسية والروسية» . ويجيبها «الراوية» محدداً موقفه الباهت من الثورة الذي يخفي أعماقا ستنكشف فيما بعد: «لايهم أن أكون معها أو ضدها، أنا مجرد موظف لايفهم كثيراً في السياسة ولا أريد أن أفهم» . ويردد في الوقت نفسه، بينه وبين نفسه: «لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي، كنت أنا نفسي قد نسيت ذلك» ، فتجيبه «ضحى» بتحديد أعمق يكشف عن أبعاد شخصيتها: «لايضيّع الدنيا الذين مع أو الذين ضد ولكن يضيّعها المتفرجون» . فما جوهر كلمة «السياسة» ؟ «السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي كنت أنا نفسي قد نسيت ذلك» . على إيقاع هذه الترديدات النفسية الباطنية للراوية، سنقوم برصد وتقييم الراوية في علاقته بالأحداث الرئيسية والتفصيلية السابقة للثورة قبل التأميمات في الستينيات وبعدها.

الخيط الذي نلتقطه أن «سيد منادي السيارات» طَلَبَ من «الراوية» أن يبحث له عن وظيفة في الوزارة، فلم يجد إلا صديقه الناجح وظيفياً «حاتم» . ومن خلال التداعي نعلم أنّ «حاتم» و«الراوية» زميلان قديمان كانا يعملان بالسياسة يوماً، لانعرف في أي اتجاه ولن نعرف حتى نهاية الرواية، اللهم إلا من استنطاق مصداق الرؤية للتحولات السياسية للثورة «لقد اشتركنا معاً في مظاهرة «ميدان الإسماعيلية» ، الذي صار ميدان «التحرير» فيما بعد، ضد معسكر الإنجليز ـ لعله يقصد مظاهرات ١٩٤٦ ـــ ، وهذا أمر له دلالة في تحديد الفترة الزمنية التاريخية لاندلاع وتصاعد الثورة الوطنية الديمقراطية التي شاركت فيها كل الاتجاهات المعبّرة عن جدل العملية الاجتماعية، وصراع الطبقات وتوحدها ضد الإنجليز والقصر. وكان أبرز هذه الاتجاهات تعبيراً عن المتطلبات السياسية والاقتصادية برنامج «لجنة الطلبة والعمال» ، وهي اللجنة التي قادت انتفاضات ٤٦ ، ١٩٤٨ وأسقطت معاهدة «صدقي ـ بيفن» .

وعلى ضوء القياس التاريخي والسياسي، سنجد أن ثورة يوليو هي التي قامت بتنفيذ بعض عناصر برنامج «لجنة الطلبة والعمال» وذلك بتحويل جهاز القمع ، وهو الجيش، إلى الانقلاب على القصر والإنجليز. ولو استقصينا الانتماءات الفكرية والسياسية لقيادة تنظيم الضباط الأحرار، لوجدناها لاتجاوز برنامج لجنة الطلبة والعمال، إن لم يكن بعضها متخلفاً عنها. ونلتقط من هذا التحليل السياسي مدى مصداق «بهاء طاهر» على لسان «الراوية» في رواية (قالت ضحى) ، ذلك عندما تختلط وتلتبس الفترة الزمنية التاريخية في وعي «الراوية» الذي كان وزميله «حاتم» من أعضاء هذه المظاهرات. ومن هنا يمكن أن نتساءل :كيف يصبحان وهما من «جيل الستينيات» موظفين صغيرين في إحدى الوزارات في مرحلة التأميمات في الستينيات. وسوف نكتشف خلل البناء الفني نتيجة لهذا الصدع .

ونعـود إلى تحليل الرواية. يؤكـد «الراوية» : «ولم ندخل أنا وحاتم أىّ حزب، ولكنه بعد الثورة، وكنا قد توظفنا، دخل «هيئة التحرير»، ولم أعد أنا أهتم بأى سياسة». إذن، فالراوية مجرد وطنى، كالماء والهواء، ليس له انتماء محدد. أما حاتم فشخص انتهازى سرعان ما التحق بتنظيمات الثورة فى فترة بحثها البراجماتى عن تنظيمات بديلة للأحزاب الليبرالية واليسارية والدينية، وكانت وقتها تتلاعب بتنظيمات الإخوان. ويحاول «بهاء طاهر»إقناعنا بأنه سيقدم شهادته، من موقع المتفرج وبرؤيته، هذا المتفرج الذى رفض الانتماء، فنتساءل نحن بدورنا عن تجربة الكاتب ذى الوعى السياسى. ولابد أن ندرك أنه على الرغم من رفض قوى وطنية عديدة، الانخراط فى منظمة «هيئة التحرير» التى كانت بلا جدال تنظيما سلطوياً فاشياً، فإن هذا الرفض لم يمنع هذه القوى من النضال العنيف ضدها، وحماية خط الثورة الوطنى من تطبيقاتها البراجماتية. وهنا لايجب رصد هذه الوضعية السياسية والاجتماعية بهذه البساطة، فـ «حاتم» شخص انتهازى فى نظر الراوية، لأنه دخل«هيئة التحرير»، لذلك فهو فى الوقت نفسه وصولى فى الوظيفة، وصل إلى وظيفة «وكيل إدارة المستخدمين» و«سبقنى بدرجتين»، بينما ظل «الراوية» راكداً فى وظيفة هامشية بالوزارة، يكن حباً صامتاً لزميلته «ضحى»؛ المرأة التى تمثل نموذجا للأرستقراطية المصرية، فهى تتقن عدة لغات، مثقفة، تقرأ ـ فيما تقرأ ـ رواية (الأمل) لأندريه مالرو، وتتعدد جوانب شخصيتها، ولها حضور غامض، لعلها تحمل سراً دفيناً.

إن ما يهمنا هو اصطياد خيوط الميلودراما الروائية التى شكلها «بهاء طاهر» محاولا إقناعنا بأنها رواية بانورامية، تستعرض أحداث مصر، رامزاً إلى ذلك باختيار عدة شخصيات نمطية ومنها «الراوية»، حاتم، سيد وغيرهم. بل إن مصر، وهذا هو المضحك، سيرمز لها عندما نتوغل فى الأحداث، وعندما يقوم الراوية مع «ضحى» برحلة دراسية على نفقة الوزارة إلى روما، وتنتقل العلاقة من الزمالة إلى الصداقة إلى الحب إلى الجنس، ستقدّم «ضحى» بوصفها رمزاً لمصر، وذلك باستيحاء التراث الفرعونى وأسطورة إيزيس وأوزوريس.

سنؤجل تحليل هذا الفصل المكثف بالصورة والرمز، والجسد لمهارة «بهاء طاهر» فى تقصيه وتحليله لأسرار غموض شخصية «ضحى» من خلال إطار حياتها وزيارتها للمعابد والآثار، واهتمامها بالمسميات التاريخية، والأساطير القديمة، عندما أكدت له، فى شبق وشفافية، وفى لحظات تجل صوفى، أنها «إيسيت» وأن «أوسير» تجلّى لها فى القمر؛ ونعود إلى الخيط الرئيسى، وما يتفرع عنه من خيوط، أو اللحن الرئيسى وما تقاطع معه من مقطوعات، سردها أو عزفها «بهاء طاهر» بمهارة روائية ذكية، فيها اقتصاد فى اللغة، وقدرة على الوصف ورسم الشخصيات من واقع الحوار وتعليقات «الراوية» الذكية المكثفة ذات الدلالات المتعددة.

عندما ذهب الراوية إلى حاتم، لكى يبحث لسيد عن وظيفة، كان حاتم قد أصبح عضواً بارزاً فى «الاتحاد القومى»، وكان ثمة تغيرات توشك على الحدوث فى «الاتحاد القومى» ليصبح اسمه «الاتحاد الاشتراكى». ويردد حاتم: «اتحاد اشتراكى اتحاد عفاريت زرق، نحن معهم والزمن طويل» . أما الراوية، فيفاجأ بأن «حاتم» يرد على استشارته فى تحريك موضوع المنحة الدراسية والسفر بقوله عن ضحى: « اذهب واجعلها تحرك موضوع المنحة والسفر»، «هذه سيدة مسنودة جيداً، عينت بمكافأة كبيرة خارج الكادر، وبقرار من وكيل الوزارة نفسه، هل تعرف من هو ظهرها؟» . على ضوء هذا السرّ سيقع «الراوية» فى حيرة فهو موظف بسيط فقير، مثقل بأعباء زواج شقيقاته، وهو فى الوقت نفسه مثقف يتقن اللغات، وله طموحات غير محدودة. لقد جذبته شخصية ضحى وأنوثتها، فاندفع إليها محبا شغوفاً غير أنه متزن فى تعبيره عن حبه، أما هى فامرأة مجرّبة وزوجة فى مأساة تغرق أحزانها فى الخمر. ورغم رفضها لمنطق الزواج البرجوازى، إلا أنها متحفظة فى إعطائه

معلومات تفصيلية عن زوجها، ابن طبقتها، الذى فقد الأرض والثروة ولكنه لم يفقد النفوذ.

وسنعرف من مناقشات ومواقف عديدة بين ضحى و«الراوية» الكثير عن تراث الطبقة الأرستقراطية وخبراتها، ودورها ـ برغم ضربات الثورة لها ـــ فى تمدين مصر وإدخالها عصر النهضة، كما سنعرف تذبذب «الراوية» بين الانتماء لتوجهات الثورة السياسية والاجتماعية إلي ضرب هذه الطبقة ـ الذى يحب إحدى بناتها ضحى ـ وعدم اقتناعه بخطواتها الفوقية فى الوقت نفسه، ثم نكاد نضل فى متاهات رحلة الدراسة فى جنبات روما، بحدائقها وآثارها الرومانية، وشبق الجنس والخمر، والتواصل بين «الراوية» وضحى. ولاستجلاء مايعتقد «بهاء طاهر» أنه سر أسرار أزمة الراوية، السياسية والنفسية، نعود للنص، حيث يعترف «الراوية» بين يدى «ضحى» فى لحظة امتلاء: عندما اندلعت مظاهرات الطلبة فى أزمة الديمقراطية عام ١٩٥٤، كان الراوية وحاتم يهتفان فى المظاهرات، المحاصرة بالدبابات، «يسقط حكم البكباشية». لقد قبض عليه وعلى حاتم، وضربا فى المعتقل بالأحذية والأحزمة، والغريب أنه شعر بالخوف، لم يكن يشعر أثناء المظاهرات بالخوف من الرصاص، ولكنه فى المعتقل، وأمام رعب التعذيب، اعترف خوفاً على وظيفته وعلى مصير شقيقاته بأن الحزب أو المنظمة التى حرضت الطلبة على المظاهرات «هم، هذا وهذا وهذا، ومن بين من أشرت إليهم حاتم». والغريب أن ضابطاً صغيراً، كان يتولى تسليم كل معتقل للضابط الكبير، اندهش من تسرعه فى الاعتراف، وقال له: «لماذا تخون أصدقاءك، إذا ثبت قليلاً سيطلقون سراحك؟»، بعدها التقى بحاتم الذى انضم إلى «هيئة التحرير» بعد إتمام الجلاء وطالبه بالانضمام:

«رفضت، رأيت بعض أحلامنا تتحقق، رأيت الإنجليز يخرجون، ومدارس تبنى، ومصانع تقام فى كل مكان، ولكننى قلت لا شأن لى بذلك، لست كبيراً بما فيه الكفاية».

فى اجتهادنا للسيطرة على عناصر أزمة «الراوية»، وفى الوقت نفسه على جوهر البعد الفاعل فى الموضوع الروائى، نجد أنّ «بهاء طاهر» يمنح نفسه صلاحيات يجب مناقشتها، فى محاولته للتعبير والتحدث باسم الجيل السياسى والأدبى الذى وعى، وبشكل مبكر، أزمة الديمقراطية ومفترق طرق الثورة فى عام ١٩٥٤، وهو موضوع مازال مطروحاً فى الفكر السياسى والاجتماعى لتتابعات ومسار ثورة ١٩٥٢ وتفاعلاتها وما تبقى منها حتى الآن فى مواجهة أزمة اقتصادية وفكرية وقومية، وتوازنات بين القوى الكبرى، وأخطر مواجهاتها الآنية مع عدو سياسى وحضارى، هو الصهيونية.

لقد أقام ثنائية «سيمترية»، أقصد مصنوعة، لنموذجين: المناضل السياسى الذى ضعف لحظة التمرد واكتشف أمام أجهزة القمع أنه صغير وربما خائن، وهو النموذج الأول «الراوية». أما الثانى، حاتم، فهو نمط للمتمرد قبل الثورة، ثم المتسلق لكل مؤسساتها السياسية والوظيفية. من وجهة النظر تلك سنرصد تفصيلات البانوراما السياسية والاجتماعية للحياة المصرية فى مراحل الثورة عبر هذه الزمنية.

لكن هناك شخصية أخرى لها أهميتها، بناها الكاتب بتخطيط وتصميم، تذكرنا بشخصيات نجيب محفوظ الذى يقوم ببنائها من خلال المنظور الوضعى الأخلاقى البرجوازى، بناءً ليس فيه حيوية وتلقائية وتخلّق أبعاد النمط ـ الشخصية ـ النموذج ـ الرمز، بمزاجها النفسى وسماتها الحضارية ومبررات صعودها الطبقى والسياسى. إن «الراوية» يبدأ تعريفنا بسيد واصفاً إياه بأنه «صعيدى»، «لماذا صعيدى بالذات»، ويقول حاتم وبضحكة صفراء ـ ضحكة الصياد ـ إن « سيّد لديه حماس ثورى»، أما ضحى فتحاور سيد حول عمله بالقطاع الخاص باعتباره منادياً للسيارات أمام بورصة الأوراق المالية، ثم عمل فيما بعد فى الحكومة (حكومة الثورة)، وفى هذا الحوار يتحدد الموقف الطبقى لكل

منهما، فسيد ينسف أخلاقيات هذه الطبقة التى لاتعرف الرحمة، فى حين يهتز الراوية رعباً.

وخلال شهور عرفت الوزارة كلها «سيد»، فهو قد حصل على الإعدادية، وترقى من فئة «السعاة» إلى فئة الموظفين حيث عيِّن «ملاحظ عمال»، ثم بدأ يتبنى مطالب العمال، فيدخل معركة مع حاتم حول حق هؤلاء العمال فى أجر إجازة «الجمعة»، بينما حاتم مرعوب يتساءل: «منْ ملأ رأسه بهذه الأفكار؟»، ويهدده بالفصل، ولكن سيد يجتاز هذه المعركة بصلابة، ويرقبه «الراوية» فى عطف وشفقة وهو يقول بحماس: «كلٌّ شىء قد تغير، والبلد الآن أصبح بلدنا، الثورة جعلتها بلدنا، أليس كذلك يا أستاذ»، وبعد أيام أخبر حاتم «الراوية» أن «سيد» استدعى للتجنيد وسيرحل إلى اليمن للقتال هناك، وتعلّق ضحى فى كلمات دالة: «أليس مؤمنا بالثورة، لماذا لا يدافع عنها حتى فى اليمن»، فى حين يعطى «الراوية» مذكرة سيد عن حقوق العمال إلى اللجنة، بعدها بأيام كان سيد عند «حاتم» متحمساً للحرب فى اليمن. ويتساءل بسذاجة لماذا لاينضم «الراوية» إلى «الاتحاد الاشتراكى»، فى حين يتضح من الحوار أنّ «حاتم» لايجد سنداً يحميه فى تصاعده الوظيفى إلا بالانخراط الكامل فى «تنظيمات الاتحاد الاشتراكى» حتى لو لم يكن مؤمنا به.

سيغادر «الراوية» مصر مع ضحى، بعد أن تواصلا عاطفيا، إلى روما، وسنعود لما جرى فى روما من أحداث مكثفة لنتعرف جوانب جديدة فى شخصية ضحى، وحيث يتعرض «الراوية» لعديد من التجارب، ستوضح أزمات حياته. ولكننا الآن نتابع «سيد» وتطور حياته ونمو شخصيته.

عندما عاد «الراوية» من روما محملاً بالأشجان والإحباط والفجيعة فى حبه لهذه المرأة التى كانت تخفى أسراراً عميقة ورهيبة، فوجىء بخبر مؤداه أن «سيد» قد فقد ساقه فى حرب اليمن. لقد أدرك سيد بالمعاناة الرهيبة فى هذه الحرب حقائق جديدة لعل أبرزها ما يقوله للراوية:

«عندما هجم علينا رجال الإمام بالليل، وراحوا يضربون علينا بالنار من بيوت عالية فى الجبل، كان هناك فلاحون يقفون معنا، بعضهم لم يكونوا يعرفون ضرب النار، وكانت تلك هى بيوت كبراء البلد».

ثم نكتشف مَنْ حارب من المصريين، ومَنْ تاجر، وكذلك يقول:

«أما رجال الإمام، فكان أول شىء عملوه حين نزلوا القرية، هو أنهم أحرقوا المدرسة الخشبية التى بناها مهندسونا بصناديق الذخيرة».

ويختفى سيد فترة، ثم يرجع من الحجاز وقد أصبح حاجاً، ويحاول، بمناسبة الانتخابات الجديدة للاتحاد الاشتراكى بالوزارة، أن يعرف سبب إحجام «الراوية» عن الاشتراك فيها، فهو يثق فيه وفى رأيه، وهو مستعد أن يتراجع لو علم منه الحقيقة، ولكن «الراوية» يتهرب، وتتم الانتخابات وينجح سيد وحاتم. وكان معظم الناجحين من قائمة وكيل أول الوزارة، ومن بينهم «عبد المجيد» الزوج المنفى لأخت الراوية التى بدأت هى الأخرى تتكلم فى الاشتراكية بافتعال مثل زوجها، مما أحال البيت إلى جحيم بالنسبة «للراوية» الحائر المصدوم فى أبسط الأشياء وأهمها بعد فقدانه لـ «ضحى» وموقفه السلبى الرافض «للاتحاد الاشتراكى» والثورة. إن سيد فى رؤية الكاتب وعلى لسان «الراوية» هو نموذج ابن الشعب الفقير الذى ظل مؤمنا بالثورة، غير أنه بالممارسة اكتشف ما وراء الظاهر من تناقضات حيّرته، لقد اكتشف هذه التناقضات فى تجربته النقابية؛ فى دفاعه عن أجور العمال، ثم حرب اليمن وفى الاتحاد الاشتراكى، وهو يعى بالممارسة أن «سلطان بك»، وكيل الوزارة الأول ورئيس لجنة الاتحاد الاشتراكى بالوزارة، هو

رأس العصابة التى تضم حاتم وعبد المجيد زوج أخت الزاوية. غير أن الأخطر من ذلك، الذى أثار دهشة «الراوية» ورعبه، أنّ ضحى هى الطرف الأقوى فى العصابة، وهى التى تتقاسم الرشاوى مع «سلطان بك».

ونتساءل هنا: أليس من السذاجة، رغم احتمال واقعيتها، أن يرمز «بهاء طاهر» للطبقة العاملة أو جماهير الشغيلة بنموذج إنسانى ليست له أرضية طبقية محددة؟ رجل بدأ حياته منادياً للسيارات، ثم أصبح ساعياً، ثم ملاحظ عمال، ثم موظفاً كتابياً، أى أنه جزء من النماذج التى تكتسب فى طريق صعودها الاجتماعى سلوكات انتهازية مع وعى طبقى ضبابى، وهى بممارستها تخدم كل الأطراف. لقد أراد «بهاء طاهر» أن يصور ضلالة جماهير الثورة، وتلاعب رجال الثورة بمصير هذه الجماهير فى الوقت نفسه، وهذا تبسيط ساذج لعملية الصراع الطبقى وجدلها فى سياق تحولات ثورة ١٩٥٢. ولعله منطقى لو أخذنا الطرف الآخر وهو «الراوية» بوصفه نموذجاً للمثقف البرجوازى الصغير الذى اكتشف قدرته الثورية فى محنة بسيطة أثناء أزمة الديمقراطية فى ١٩٥٤. لقد أصبح سيد ينظر إلى تحولات الثورة ومؤسساتها بمنطق من اكتشف اللعبة، وأيضاً، فى الوقت نفسه، بمنطق الشاهد المتفرج السلبى.

وقبل أن نستغرق فى هذا التحليل نعود إلى جزء مهم من الرواية، هو فترة الدراسة التى أمضاها «الراوية» مع ضحى فى روما. لقد كشف «بهاء طاهر» عن انبهاره بتقاليد الرواية فى العالم الثالث وولعها بقضية صدام الشرق والغرب، والمقاومة الحضارية لأوروبا، كما فى روايات (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(الحى اللاتينى) لسهيل إدريس. فحاول أن يقرأ الشخصية المصرية وأحداث الثورة، والإحساس بها فى روما، غير أنه، على لسان «الراوية» بتكوينه الذى أوزدناه، غرق فى تورمات الرومانسية الجديدة: صفحات وصفحات من الوصف لآثار الحضارة الرومانية، والحدائق والميادين والتماثيل. لقد استغرق فى حب ضحى، وتمازجا حتى وصلا إلى ذروة الجنس. لقد وقع فى براثن امرأة مدربة، ابنة الأرستقراطية المصرية، الممتدة إلى الأطراف، حتى لتكاد تتعامل مع شبكات التجسس الصهيونى، من خلال صديقة لها، هى المرأة التى تعمل بالمعهد الذى يدرس فيه «الراوية» وضحى.

والقارئ يتساءل: ما المبرر الروائى لاستعراض ثقافة الكاتب ومعرفته بالأساطير وأصداء التاريخ فى روما، ثم هذا الحوار والتقريرية الشاعرية التى خلط فيها بين شخصية ضحى وإيسيت التى أخصبها أخوها «أوسير»؟ كيف يبرر لنا استخدام الأسطورة المصرية «إيزيس وأوزوريس» فى أبعاد معاصرة؟ لقد سقط فى رمزية الرواية الواقعية، المستوفاة الشروط، التى استنفدها «نجيب محفوظ»، فى الترميز لمصر بامرأة فى عديد من رواياته، لعل أبرزها (ميرامار) و(الكرنك) حيث «زهرة» و«قرنفلة» تقدمان بوصفهما رمزين للوطن.

وطبعاً لاأنكر على «بهاء طاهر» إمكاناته الثقافية، ولكن الموضوع ينحصر فى استخدام هذه الإمكانات الثقافية ووظيفتها فى بناء الرواية، فهل لها من دور سوى الظن أنه يتجاوز المكان والبيئة الطبقية التى صورتها الرواية المصرية. إننا لسنا ضد تصوير الحدث والشخصية فى الامتداد المكانى، خاصة فى أوروبا، ولكن لابد من منطق يتسق والرواية ويحدد هذه الاستخدامات، ولايتعلق بمجرد رغبة التعالى عند الكاتب.

لن نجد، بعد تقصى هذه الأحداث والنماذج، إلا استطرادات مملة عن ضياع «الراوية» وغربته، وإقامته الدائمة فى المقهى، يلعب الطاولة والشطرنج، ويمارس اللامبالاة والجنس فى زوايا الأماكن المعتمة، مثل الأحياء المحيطة بالمدافن. وخلال هذا الإملال الرومانسى فى وصف أزمة «الزاوية»، يتصاعد موقع سيّد حتى يصبح عضواً فى التنظيم الطليعى، وينكشف وكر القمار الذى يديره زوج ضحى والذى يتردد عليه حاتم.

تلك هى رؤية «بهاء طاهر» لتناقضات ثورة ١٩٥٢ وتقلباتها بين اليمين واليسار فى مرحلة ماقبل هزيمة ١٩٦٧.

إن شهادة بهاء طاهر متأخرة وتكشف عن ادعاءات التعبير عن جيل عاش الصراع الاجتماعى والسياسى والفكرى حتى درجة الصدام مع السلطة الوطنية الناصرية، ربما لأنه لم يكن فى موقف كاتب (قالت ضحى) الذى كان يحتل أبرز المراكز فى أخطر أجهزة الإعلام. وعندما ضرب جيل الستينيات فى عصر الانفتاح السعيد وغضب المهيمن على الثقافة والأدب والإعلام أيامها، كان كل الذى نال كاتب (قالت ضحى) هو النقل أو الإبعاد عن ممارسة مهنته فى الجهاز الإعلامى، فأصبح ـ من ثم ـ فى المعارضة، وقرر أن يشهد على صراع جيله مع سلطة ١٩٥٢ برومانسية المثقف البرجوازى الصغير الذى يؤثر السلامة ويخشى على نفسه عندما يشتعل الحريق الاجتماعى، فى حين دخل أبناء جيله معتقلات القلعة وطره وأبي زعبل.

إننا لانظلم «بهاء طاهر»، فهو كاتب له مهاراته وأسلوبه، وقدراته على تشكيل إبداعه الروائى من خلال تصويره للحدث الدرامى، وغنائية شاعرية، فضلاً عن تأثر السرد الروائى عنده بالموسيقى، فالبناء سيمفونى، وهناك أكثر من لحن يعزف بتنويعات متناغمة، غير أن هذه المهارات التشكيلية تتصدع بسبب شحوب الرؤية.

ولكن إشكالية الرواية عند «بهاء طاهر»، هي طموح كاتبنا أن يكون شاهداً على جدل صراع اجتماعى وسياسى لم يكتو بناره.

ومن هذه الرؤية الساذجة الباهتة، حاول أن يشهد على اضطرابات الحركة الطلابية الشهيرة عامى ١٩٧١، ١٩٧٢، حيث كتب «أمل دنقل» عن اعتصام الطلاب فى ميدان التحرير قصيدته المشهورة «الكعكة الحجرية». لقد حاول «بهاء طاهر» فى رواية (شرق النخيل) أن يشهد على هذه المرحلة من ثورة ١٩٥٢. ولكن هذا الموضوع يستحق دراسة مستقلة، لأننا فى هذه الرواية نواجه بوجود «الراوية» نفسه، فاقد الهوية، الذى كان يعمل بالسياسة ويقرأ، ثم قرر الصمت والغرق فى التآكل.

قدر الجيل فى (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم :

ونصل إلى رواية (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم، حيث تتجسد بعتامة كثيفة رحلة عبد العزيز عبر حياته التى يعيشها فى سلسلة لاتنتهى من الغرف المقبضة، تتآكل فيها الروح وتعشش فى ثنايا القلب التعاسة والحسرة والانكسار والاكتئاب «ما زالت كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن.. هذه الدار ريحها ثقيل»، تعاوده هذه الكلمات فيتذكر دارهم فى القرية..

إن الحياة الخانقة التعسة فى هذه الدور الخربة المهدمة الكالحة، تجعل «عبد العزيز» يتساءل:

«فهل يكون ثمة يوم يجتمع فيه الخلق قلباً واحداً أو نظراً واحداً ويداً واحدة، ينحّون ركام الحطب عن السقوف، عن الجدران، ثم يتدبرون أىّ نية من الخوف والجمود والبلادة ترسمه هذه الجدران على الأرض متعوجاً متداخلا، حاصراً الفكر والروح، ضاغطاً على القلوب، تعفن حبيس الدور المقبضة، وتنتن بالحقد والنزاع».

إن ثمة عقيدة تترسب فى قلب «عبد العزيز»، جسدتها كلمات الأب، سوف تحكم مساره فى تنقلاته عبر صباه وشبابه ورجولته، فى رحلته من القرية إلى حوارى وأزقة القاهرة وأحيائها الشعبية المزدحمة وغرفها المقبضة التعسة التى سيعيش فيها.

الأب يقـول: «الناس هم الناس على كل حـال»، لكنها اللعنات. وهو بذلك يفسر اختلاف قسمة الحظوظ بين الخلق، السرُّ كائن فى الدار، وعلى ذلك فقد استقر فى نفس «عبد العزيز» أن دارهم منحوسة العتبة، وأنها هكذا تحبس حظوظهم فى جوها المكتوم خلف جدرانها الصامدة الرطبة، وأنه لا أمل إلا بالخروج، لكن إلى أين والأحوال تسوء من يوم إلى يوم.

فالراوية هنا يستحضر فى قليل من الصور بالغة التأثير عالماً قاتماً وحشياً، كل ما فيه منقول ببرودة «كافكا» الدقيقة، وبأسلوب بصرى واقعى فى آن. إن الحقيقة الفنية تستحضر هنا بعريها المحتد والقاسى، أكثر مما تستحضر بارتجافها.

لقد حمل تأثير السينما إلى الرواية مطلباً جديداً هو «الحضور»، فقد صار على «الشخصية» أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة، المعيشة فى الحاضر، وليس فى ماض قصصى، أو عن طريق الصوت والخطاب والمونولوج وامتحان الضمير، ليس باعتبارها «إنساناً» تروى حكايته بل باعتبارها «فرداً» حاضراً أثناء قراءتنا.

إن المزج الماهر للحاضر البصرى والصوتى، والماضى المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة، قد سمحا لنا بمعايشة «عبد العزيز» فى مرحلة السجن والاعتقال واغتيال حريته، بلا طنطنة عن نشاطه السياسى، وبإشارات قليلة، وسمح بفهم مأساته بوصفه رمزاً ونموذجاً لفصائل اليسار التى اعتقلت فى عام ١٩٥٩، وعانت القهر والصدام مع السلطة، صدام المثقفين الشهير، ووطأة معتقل الواحات بالوادى الجديد، حيث الصحراء، والشمس تسحق الفراغ وتملأ القلب بالرعب والضوء الجارح. فالمكان، فى هذه الرواية، يصبح عنصراً رئيسياً فى نسيج السرد ومكوناً من مكونات البنائية التشكيلية للرواية.

إنّ الحقيقة الانطباعية المضاعفة الدوّارة، المصنوعة من غبار مضىء معلق فى الفراغ، عن عالم السجن والاعتقال، لا تروى بل لايمكن وصفها. وقلما تشير الكلمات، وحركات البشر الدقيقة أو الترددات والتشابكات، إلى بعض السطور فوق هذه الضبابية التى هى «الحقيقة» وهى «الحياة». وعلى هذا ينقل القارىء إلى عالم قاس تسوده نظرة جديدة.

ولقد ظن «عبد العزيز»، برحيله إلى ألمانيا، أنه اجتاز جحيم «قدر الغرف المقبضة»، وأن ثمة تفتحاً وازدهاراً ونقاءً ورحابة ستجعله يستمتع بحياته فى هذا العالم الجديد، غير أنه حمل قدره معه. ومرةً أخرى تفترسه هذه الحجرات الخانقة، والدور العفنة النتنة الرائحة، فضلاً عن الغربة والشتات، ومعاناة البحث عن هويّة ومشروع حياة، والتوق إلى تشكيل الواقع عبر الكلمات، وتغييره ومجاوزته إلى عالم يصبح فيه المستحيل إمكاناً، حيث تتوحد الذات مع الورق، وتشيد عالماً يتجاوز المحدود والمألوف والعادى.

لقد أصيب عبد العزيز بمرض السكر، وضعف بصره، وبدأ يحس أن النهاية على مرمى البصر، والسكة إليها سلسلة متصلة الحلقات، من وقائع عذاب لايحتمله البشر. ولكن متى أصيب بهذا المرض؟ هل كان ذلك يوم قرع بابه النجار والد زميله، وصاحب البيت الذى كان يسكن فيه، فى جوف الليل، فقام مرعوبا يتخبط فى الحيطان؟ هل كان ذلك يوم دفع قبضتيه فى زجاج باب الشرفة، فتمزقت ذراعاه العاريتان؟ أو أن ذلك كان فى واحد من السجون؟ أم فى برلين فى ليلة من الليالى الكئيبة بالغربة، ومع الخوف تحت سقف كالح وحيطان كئيبة؟ ما جدوى السؤال، لقد صرعته واحدة من هذه الغرف، وقد سقط بلا أمل فى النهوض.

لقد جسد «عبد الحكيم قاسم» فى هذه الرواية الإحباط والمعاناة وندوب التآكل، وفقدان الاطمئنان الذى عاشه جيل الستينيات، فى واقع حافل بالصعود والانهيار وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢. كل ذلك فى لغة مكثفة محملة بالصورة والرمز، لغة تنحت من التراكم الحضارى

لوجدان العربية المصرية، وتحتوى فى لحمة واحدة أرقى ما فى الفصحى والعامية من تعبير غنائى ذى إيقاع موسيقى حزين، يضفى على الوجود حياةً وحسًا وشاعرية.

هجرة الجيل إلى (البلدان الأخرى)

إن الإشكالية الفكرية والجمالية التى تقدمها وتؤكدها بوعى ونضج رواية (البلدة الأخرى) للروائى «إبراهيم عبد المجيد»، تتعلق بالمعاناة وخواء الروح والعقم وغيبوبة الوهم وضياع الأحلام التى يصطدم بها المهاجرون والساعون إلى دول الخليج؛ دول النفط ومدن الملح والثروة الأسطورية، حيث الحلم المدمر بتكوين الدولارات وتكديسها.

إنها شهادة موثقة، بالصورة والرمز المحسوس، عن الاستسلام والغرق فى عوالم قفزت فجأة من عهود البداوة والقبلية إلى الحداثة المدينية ذات الطراز الغربى فى المعمار والطرق والمواصلات، واستخدام منجزات التكنولوجيا والحضارة الغربية. غير أن هذه القفزة قد شوّهت إنسان هذه المدن وأصابته بعديد من الأمراض العصابية والخلقية، وجعلته يتعالى فى كبرياء وصلف على هؤلاء المهاجرين من جنسيات عديدة، مصرية وعربية وأفريقية وآسيوية؛ هؤلاء الذين يشكلون الأيدى العاملة والخبراء فى كل مجالات الحياة بهذه المدن.

وفى (البلدة الأخرى) نلتقى بالراوية نفسه، ابن الإسكندرية العريقة، بتراكماتها الحضارية والبحر الذى شكل شخصيتها ومزاجها. الراوية نفسه الذى عرفناه فى روايات (الصياد واليمام) و(المسافات) و(بيت الياسمين)، والذى شهد مرحلة انهيارات وقلقلة، وحصار الثورة المضادة بقيادة السادات لأحلام وطموحات المشروع الوطنى التحررى لثورة ١٩٥٢ الناصرية، وشهد الانفتاح والمهادنة مع إسرائيل، والتبعية للغرب، وذوبان شعارات الاستقلال والقومية العربية والعدالة، وكل الأحلام المرهقة التى عاشتها الثورة الوطنية المصرية.

«الراوية» نفسه بسماته وملامحه، يهاجر إلى إحدى مدن السعودية «تبوك»، ينتظم فى طابور المهاجرين، حيث الحلم بالثروة.

والانطباع الأوّلى عن النهج الروائى المسيطر على بناء وتشكيل المادة الروائية هو نهج العناية، نعنى إيهام الحياة فى مواجهة فقر المصائر الفردية، حيث نجد أن لكل إنسان تلاحمه الخاص، إلا أن وحدته وشخصيته وقلقه لايحسب لها حساب، فى كلية تتفتح على الفراغ فى عالم مدينة «تبوك».

وفى البداية، سنحاول أن نتعرف هوية ومكونات «الراوية»، فعبر رؤيته وخبراته وتحققاته ومعايشته، سوف نطل على واقع مدينة «تبوك»، ونتعرف هذه المدينة باعتبارها نمطاً للمدن السعودية، بكل وقائع وأحداث ونوعيات حياتها وأخلاقياتها وقيمها، وكذلك على الأنماط الإنسانية للمهاجرين إليها من كل جنسية، وأهل المدينة الأصليين وسلوكاتهم ومصائرهم، وجدل العلاقات الاجتماعية التى تتوازى وتتعارض فيها المصائر وسبل الحياة.

إن «الراوية» إسماعيل شاب جامعى، عاش حلم النهضة والتحرر الناصرى فى صعوده، واصطدم، فى الوقت نفسه، بانكساره وتحطمه فى نكسة ٦٧، وتتابعت الانهيارات رغم محاولة التماسك والتصدى، وحرب الاستنزاف. غير أن السادات انقلب على كل شىء جميل أحدثته ثورة ١٩٥٢ فى حياتنا، وقاد الثورة المضادة، وانقلبت الأوضاع الاقتصادية، حيث وحوش الانفتاح الاقتصادى وحيتانه، وشركات توظيف الأموال، والانحراف، والتشوهات التى مسخت حياتنا، رغم حرب أكتوبر ٧٣ التى بشرت بالأمل، ولكن السادات سرعان ما أجهض انتصارها، واعترف بالعدو التاريخى للعرب ــ إسرائيل ــ وجعل مصر تابعة لأمريكا والغرب.

كان هذا هو المناخ الذى أفرز جيلاً مرهقاً، خائب الآمال، محطم النفس، يائساً، لايجد فى بلاده فرصة

لتحقيق أحلامه البسيطة، خاصة عندما يكون فى وضع «الراوية» إسماعيل ابن الأسرة الفقيرة الذى مات والده وترك له أخوات وإخوة، فلا مفر من السفر إلى دول الخليج، حيث العمل والحلم بتحسين الظروف المعيشية.

وما يميز الكاتب، هنا، هو رحابة مفهومه واتساق نظرته وكثافة وعيه بجدلية الحياة وتناقضاتها في الغربة، وبما يشكل واقع مدينة «تبوك» وبيئتها، حيث ينتشر العديد من الجنسيات: آسيوية وأفريقية وعربية. ويبنى الروائى ويجسد، بحيوية فائقة ونقدية، نماذج دالةً من هذه الجنسيات، ويبرز فى درامية أزماتهم ومأساتهم فى الغربة: «فيليب سوساس» الكهربائى السيلانى، «أرشد» الباكستانى و«منذر» الفلسطينى، كل له قصة ومأساة وأحلام وأحزان تجسد هموم وطنه؛ فـ «أرشد» يكره «ضياء الحق» كما يكره «الراوية» السادات، و«منذر» يعانى ضياع وشتات الفلسطينى، وكل منهم ستعتصره وتلفظه مدينة «تبوك». أما المصريون فأبرزهم «عايدة» الممرضة التى حولتها مهنة الطب إلى آلة باردة قتلت مشاعرها وأنوثتها فى الغربة، وهى تحتضر احتضاراً غير مرئى. وفى مقابل «عايدة» المصرية، يقدم الكاتب نموذجاً لابنة المدينة «تبوك»، وهى «واضحة»، الفتاة البريئة المشتاقة للحب، تغتالها تقاليد المدينة البدوية الفظة وتقضى عليها، وتظل تطارد «الراوية» إسماعيل برسائلها: «لماذا تركتهم يفعلون بى ذلك، أنا أحبك لاتنسى» ؟

ويظل «الراوية» شاهدا على انهيار أحلام كل هؤلاء، فشلاً أو موتاً، ويتمتم بينه وبين نفسه :

«لماذا يؤكد الجميع لى فى هذه البلاد؟ هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها، ولأنه إذا تمرد تقتله.. بضربة قدر أو حظ عاثر أو خطأ ساذج، تقتله فى كل الأحوال.. القتل هو الغاية» .

و«عايدة» تعرف وتذهب إلى حتفها بيدها.. و«صالح سنيور» ابن بار لهذه البلاد، يحب، وهو الصغير الهش، أن تكون له اليد الطولى حتى فى الإحسان. لقد امتلك البدوى الثروة وهو لايفطن أنها ليست من صنع يده، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن.

إن هذه الرواية تقدم نمطاً جديداً للرواية العربية، وهو نمط الرواية التى تعالج ضياع الأوهام، وتبين كيف يتحطم مفهوم الحياة لدى أولئك الذين يهرعون إلى مدن الخليج حلا لمشكلاتهم الحياتية، وهو مفهوم قائم بالضرورة، برغم زيفه، على صخر مجتمعات النفط .

(نوبة رجوع) لشهداء الجيل

رغم أنها الرواية الأولى لمحمود الوردانى، بعد أن حقق تميزا فى القصة القصيرة عبر مجموعتيه (السير فى الحديقة ليلاً) و(النجوم العالية)، إلا أنها رواية تكشف عن مستقبل واعد، فهى تحقق على مستوى المبنى والمعنى عدة عناصر، يوحدها الصدق والوعى فى الشهادة على عذابات جيل الفترة القلقة المتناقضة والحافلة بالتناقضات والتقلبات السياسية بعد رحيل عبد الناصر، وانتصار الثورة المضادة، ثم حرب أكتوبر ومجد العبور وتحطيم خط بارليف، ثم الزيارة المشئومة للقدس والصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا .

والحق أن من طبيعة المنهج الواقعى النقدى الذى التزمه الروائى فى تقديم الأحداث والشخصيات الرئيسية والثانوية أنه يعكس حركات عصره، حتى عندما يهدف من الناحية الذاتية إلى التعبير عن شىء مختلف تماما . وهذا التعاضد بين القصد الذاتى والالتزام الموضوعى هو الذى أضفى على البناء الفنى للرواية دلالته وصدقه، رغم هنات وسلبيات عديدة فى التصوير والإيحاء، والرمز، والحوار، واستخدام الزمن الدائرى الذى لم يحكم الكاتب السيطرة على دورته فى تنقلاته بين الماضى والحاضر والمستقبل.

وعلى الرغم من أن حرب أكتوبر هي المحور الرئيسي للرواية، فقد ناقش أبعادها ومضاعفاتها من منظور وزاوية بعيدة عن بؤرة مايحدث في ميدان القتال، وهو ما سمح له بالتصوير غير المباشر والموضوعي، رغم التزامه موقفاً واعياً يكشف عن علاقاته بالحركات الطلابية في الجامعة. فالراوية مثقف جنّد في سلاح المشاة، يخدم في قسم نقل جثث الشهداء إلى المقابر، يتسلم و«يجرد» متروكاتهم من أشياء بسيطة تكشف عن أوضاعهم الطبقية، فهم في الغالب أبناء الفقراء من شعبنا الذين يدفعون ثمن حروبنا العادلة. وهو يعاني من الدوار والصداع ورائحة الفورمالين في تردده على مشرحة الشهداء، وهو يعود دائماً إلى أوراقه ليحاول الكتابة عن هذه التجربة واستعادة عوالمها الخفية، وعن الندوب والتآكل ومآسي الحرب وأحداثها السياسية وصراعاتها الخفية، والحذر من موقف السادات وإسرائيل وأمريكا. كذلك يكتب عن الزملاء والزمنيلات، ومن بينهن «عايدة» الطالبة الثورية المنغمسة في النشاط الطلابي السياسي والمطاردة من البوليس. ولأول مرة نلتقي بنموذج الفتاة المصرية العصرية الثورية مكتملا وناضجاً. لقد غدر بـ «عايدة» في طفولتها، عندما افترسها عمها في نذالة، ثم اكتشفت تراجعات أبيها النقابي القديم وتمردت عليه، وانغمست في العمل السياسي، ومارست بنوع من التحرر علاقات الحب مع «الزاوية» حتى حملت منه. وتتوالى الأحداث في الوطن حتى تجهض أحلام الجيل الذي حارب وناضل وتمرد، وهي أحلام يرمز لها الكاتب بإجهاض «عايدة» وموت علاقتها بـ «الراوية» الذي تنتهي أحداث الرواية وهو مازال يبحث عن الأصل والجذور بالبحث عن قبر أبيه، ولكن بلا جدوى.

إن «محمود الورداني»، هنا، قد أثبت أنه لم يكن المتفرج الذي تستغرقه الفرجة على عصره، بل الصحيح أنه كان مدفوعاً بدوافع خلقية واجتماعية وسياسية، وهي دوافع واعية ولاواعية في الوقت نفسه، غير أنها في النهاية دليل على صدقه وتوحده مع قضايا شعبه في الحرية والتقدم.

(انكسار الروح) للجيل

ونتوقف أخيراً عند رواية (انكسار الروح) لمحمد المنسي قنديل لأنها تشكل لحن الختام في سيمفونية الرواية التي ناقشت وجسدت بحرية واسعة هموم جيل ثورة يوليو ١٩٥٢. إنها تكشف منذ البداية عن انكسار روح الجيل وخيبة أمله وضياع طموحاته، وخواء وعقم أحلامه، في شكل أنشودة حزينة من المكابدة والعشق، صافية وعذبة اللغة والحضور والرموز، يقدمها «الراوية» منذ طفولته، وهو ابن مدينة «المحلة الكبرى» حيث مصانع وعمال النسيج وصراعهم البطولي من أجل حقوقهم البسيطة.

منذ البداية، نغرق في علاقة تتصف بالبراءة والنقاء بين «الراوية» الطفل و«فاطمة» الصبية الرقيقة الغامضة التي تظهر وتختفي في حياته. عرف في أحضانها اختلاجة الشهوة الأولى وعالم المرأة الساحر. وتتوازى مع الخط نفسه عذابات «الراوية» ابن عامل النسيج المناضل والمثقف الواعي بحقوق العمال. ويبدأ وعيه في التفتح مع الصدام الذي يحدث بين العمال والإدارة فيتشكل عالمه الأشمل والمتجاوز لحدود حياته العائلية الضيقة. لقد اعتقل أبوه بعد إضرابات العمال وتشتيت الأمن المركزي لتجمعاتهم.. ولكن ما يحير الصبي هو انبهاره بعبد الناصر، ووصفه لزيارته التاريخية لمدينة المحلة في عيد أول مايو :

«ثم حدث الطوفان عندما أقبلت سيارته السوداء، وظهر في حلته السوداء، كان شكله غريباً رغم كل الذين يحيطون به، فلم يستطع أحد أن يحجب منه شيئاً، بدا واضحاً جلياً

أمامى بكتفيه المرتفعتين وصدره العالى قليلاً.. ورقبته ثم رأسه ..وأنفه البارزة. كلُّ شيء فيه كان مصنوعاً بنوع غريب من المهابة.. كان يرفع يديه ويبتسم، ودفعتنى هذه الابتسامة للجنون. هذا هو منقذى.. لم أقل شيئاً من الأناشيد لم أذكر أىّ شعار.. صرخت.. أعِد لى أبى ياعبد الناصر».

ويعود أبوه من المعتقل منكسر الروح منهكا، كان يرفض أن يصغى إلى أية نشرة من نشرات الأخبار، أو يطلع على الجرائد القديمة، أو يسمع أى شيء عن أية تغيرات. ويتساءل «الراوية» : «كيف يكون أبى وهو العامل البسيط على صواب وعبد الناصر على خطأ؟». هذا السؤال سيحكم اختيارات وتجربة «الراوية»، حتى عندما ينمو ويلتحق بكلية الطب ويتفتح وعيه على الصراع فى الجامعة بين الشيوعيين والجماعات الدينية، ويصطدم هو وجيله بنكسة ٦٧ وغياب عبد الناصر ، ويتساءل:

«ترى هل أخطأ عبد الناصر فى حقنا.. أم نحن الذين أخطأنا فى حق أنفسنا.. لماذا آمنا به إلى هذا الحد.. ترى هل آمن بنا هو؟ ».

وتأتى الإجابة من علاء الشيوعى :

«أتدرى ماذا أراد عبد الناصر أن نكون.. عشباً أخضر.. مزدهراً ويانعاً.. ولكنه عشب متشابه العيدان.. العشبة تشبه العشبة بلا أدنى اختلاف.. ننحنى جميعاً أمام العاصفة.. نخضع للقص والتشذيب ونمتص نوع السماد الذى يوضع لنا.. لم يرد منا أن نتمايز.. أن تخرج منا أزهار برية أو أحراش مليئة بالشوك أو حتى أشجار تنبت النبق والحصرم.. كان يحرص على تغذيتنا بالسماد المناسب ولكنه كان يقصنا فى الوقت المناسب أيضا.. كان فى بعض الأحايين يشبه الأب المهووس الذى يعتقد أن أولاده لن يبلغوا أبداً.. لذلك كان يخاف علينا من نوبات الجفاف وغلاء الأسعار وتطرف الأفكار».

ويلخص «الراوية» القضية التى عاشها الجيل بهذه الكلمات:

«غريب أمر هذا الرجل .. لقد قبض على أبى ومع ذلك لم أقدر على كراهيته بل إن أبى أحبه أيضاً عندما استطاع بفضله أن يدخلنى كلية الطب كما يفعل الأكابر بأبنائهم.. كان يضربنا بشدة فنلجأ إليه لنحتمى به منه.. حتى داخل السجون.. وهم تحت سياط التعذيب كانوا يهتفون باسمه ..كانوا يعتقدون أن ما حدث هو نوع من سوء التفاهم المرير».

وسيأتى حكم السادات، وتنقلب الأوضاع وتحاصر الثورة المضادة بقايا الحلم الناصرى، ورغم حرب أكتوبر، يصبح الصلح مع إسرائيل والتبعية للغرب وأمريكا ثمرتى الحرب. ومن خلال علاقة «الراوية» بزميلته «سلوى» ابنة الطبقة الجديدة، طبقة الانفتاح، يدخل عالماً آخر، عالم التجارة والمقاولات والمستثمرين الذين يجنون ثمار الحرب. وفى الوقت نفسه، تضيع «فاطمة» رمز الحلم القديم حتى يعثر عليها فى بيت للدعارة باعتباره رمزاً لما يحدث من تدنٍ وسقوط ومهادنة فى الواقع السياسى.

تلك كانت نماذج بارزة من رواية جيل الستينيات، شهدت ووثقت، بالصورة والرمز المحسوس، الحياة الخاصة لثورة ١٩٥٢ وما قامت به من تعديلات طبقية وتعديلات فى مجالات حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية. وقد أثبتت هذه النماذج أن الرواية ـ بوصفها شكلا بانورامياً، يستوعب ما قبله وما بعده من فنون ـ قادرة على التقاط جدل العملية الاجتماعية.

لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المجيدة أنها جاءت محصلة للعوامل الطبقية التى تحدد بجلاء المصائر الفردية فى علاقتها العميقة والمعقدة مع العوامل الشخصية التى تحدد هذه المصائر الفردية أيضاً. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائماً نتيجة لصراع ليس نجاحه أمراً مفترضاً سلفاً، وليس أمراً مسلماً به، لكنهما نتيجة لصراع يتقلب بين النجاح والفشل.

إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد وتقلبات ثورة ١٩٥٢، لأنها تمتلك حس جيل مناضل، وشجاعته وبكارته، وهو جيل عاش مأساة وأحلام شعبه، جيل يختلف فى موقفه المعارض مع كثير من كتاب الأجيال السابقة الذين حاولوا تصوير أزمة البرجوازية المصرية وخداعها بروح معارضة، إلا أن أبناء هذا الجيل الأخير لم يصوروا إلا وضاعة وحقارة بيئتهم الاجتماعية الخاصة، وهكذا دفعتهم الحقيقة التى صوروها إلى تفاهات المذهب الطبيعى وجزئياته المحدودة والضيقة.

إن رواية جيل الستينيات هى الشهادة والنبوءة على واقع متدن تابع ومهادن وممزق.

●

فن الرواية الحديثة
عند محمد جلال

دراسة فى (الملعونة)
و (محاكمة فى منتصف الليل)

سمير سرحان
(مصر)

لم تعرف الرواية المصرية ـ فى رأيى ـ طريقها إلى التعبير عن وجدان الإنسان المعاصر ، وعن النسيج الفكرى والنفسى الذى يتكون منه عالمنا المعاصر ، ليس فى مصر وحدها وإنما فى العالم كله ، إلا قريبا جدا . . ربما فى أعمال نجيب محفوظ الأخيرة وخاصة (اللص والكلاب) . وأصبح على الجيل التالى ـ ومن بين كتابه المجيدين بلا شك محمد جلال ـ أن ينتقل بالرواية المصرية إلى مرحلة جديدة نستطيع أن نقول معها إن لدينا رواية « جديثة » .

والسبب فى أن الرواية عندنا لم تستطع أن تقف جنبا إلى جنب مع الرواية الأوروبية ، هو أن الرواية عندنا منذ بدايتها حتى ثلاثية نجيب محفوظ ـ مع استثناءات قليلة ـ كانت تسير على المنهج الروائى الذى ساد الرواية الأوروبية منذ القرن الثامن عشر وحتى أواخر التاسع عشر تقريبا . وهو منهج ـ فى عمومه ـ يعتمد على « تصوير » الواقع وليس التعبير الشعرى عنه . والفرق بين المنهجين هو الفرق بين الرواية القديمة حتى ظهور جيمس جويس والرواية الحديثة بعد ظهوره . « فالتصوير » يعتمد على نوع من تسجيل الواقع أو تحقيق أكبر قدر من مشابهة الواقع ، سواء فى تصوير الشخصية أو فى اعتماد الرواية على تصوير قطاع من قطاعات المجتمع أو الصراعات التى تضطرم بها فترة تاريخية فى رقعة روائية بالغة الاتساع . ورغم أن الرواية بهذا المفهوم تحاول أن تعطى الواقع شكلا ، وذلك باكتشاف علاقات جديدة فيه وبأن تكشف عنه من خلال وجهة نظر الكاتب ومفهومه للحياة . . إلا أن الانطباع النهائى فيها هو محاولة إعادة خلق الحياة بأبعادها الحقيقية فى نطاق موقف معين ، أو « قصة » معينة ، تتطور من نقطة إلى نقطة فى نظام منطقى يرتب الأحداث ترتيبا سببيا . وبالتالى ، ففى الرواية محكمة البناء ، وهى أفضل حالات الرواية التقليدية ، ينبع الجزء من الكل ويتطور الموقف منطقيا حتى يصل إلى نهايته الطبيعية .

والمفهوم التقليدى للرواية على أنها « إعادة خلق الحياة » وتحقيق « مشابهة الواقع » هو مفهوم نابع من طبيعة الوظيفة التى كانت تؤديها الرواية عند نشأتها . ففى غياب وسائل التسلية الأخرى (ماعدا المسرح) فى العالم الغربى ، كان على الرواية أن توفر أولا عنصر « الحدوتة » ، التى لابد أن تتوافر لها عناصر

التشويق اللازم ، كما لابد ، شأن أى حدوتة ، أن تقوم على تطور منطقى أو اطرادى للأحداث المترتبة على بعضها البعض حتى تحقق متعة متابعة القصة من نقطة إلى أخرى . ولا يمكن للدارس هنا أن يتتبع التطورات التقنية الهائلة التى حدثت فى الرواية ، إلا أننا نستطيع أن نقول مطمئنين إن « القصة » ، أو « الحدوتة المتطورة إلى نهاية معينة » ، ظلت دائما الأساس فيها حتى عندما اكتشف الكاتب الروائى أنه يستطيع استغلال القصة فى تصوير أعماق النفس البشرية ، أو فى الكشف عن خبايا النفس الإنسانية . ومع وجود القصة فى مقدمة العناصر التى تتكون منها الرواية التقليدية ، ظلت الرواية دائما « تسجيلا » للواقع ، وظل « الموضوع » أو « المادة » التى يقدمها الروائى هى التى تحتل المكان الأول من الاهتمام ، بغض النظر عن « الشكل » . فما دام الكاتب الروائى ، كما قال الناقد سانسبترى عام ١٩٢٦ ، يستطيع أن يخلق قصة ويقدم فيها شخصيات مثيرة للاهتمام فهو ليس بحاجة إلى الشكل . ولم يكن سانسبترى وهو يقول هذا الكلام واعيا بأن الفن الروائى يستطيع أن يقدم اكتشافا معينا للواقع والعلاقات والقوانين التى تحكمه ، كما يكشف لنا أعماق التجربة الإنسانية ، وليست مهمته الوحيدة أن يعطينا متعة تتبع « القصة » أو الحدوتة ، وإنه يستطيع ذلك بأن يعطى التجربة الإنسانية الشكل .

ومع ظهور جيمس جويس فى رواية (صورة الفنان فى شبابه) عام ١٩١٤ . اكتشف الفنان الروائى فى أوروبا أن الحدوتة أو « القصة » لا تمثل إلا أداة من أدوات خلق التجربة الإنسانية ، والكشف عن أبعادها فى الشكل الروائى ، تماما كما يمثل الحوار فى المسرح أداة واحدة تلعب مع غيرها من الأدوات ، وفى تكامل معها ، دورا فى البناء العام . واكتشفنا أن البناء العام للرواية يمكن أن يكون فى مجموعه وبعناصره المختلفة (ومن بينها السرد والحدوتة والشخصيات وعلاقاتها مع بعضها البعض . . إلخ .) «كناية» عن حالة إنسانية معينة . وبهذا المفهوم ابتعدت الرواية عن كونها مجرد حدوتة تثير الاهتمام والمتعة ، فقط بسبب قربها أو تشابهها مع الواقع ، أو بسبب ما فيها من نقد اجتماعى أو تصوير لجوانب الصراع والتناقض ، واقتربت كثيرا من أن تكون صورة شعرية بالمعنى الفنى لهذا الاصطلاح ؛ أى تركيبا معقدا يكشف فى علاقاته المختلفة عن كنه الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع . والفرق بين المفهوم التقليدى للرواية على أنها تسجيل أو تصوير للواقع ، والمفهوم الحديث للرواية على أنها كناية لحالة إنسانية أو « صورة شعرية » تكشف عن أبعاد الوجود الإنسانى فى موقف مشحون بالصراع ، هو الفرق بين الرواية التقليدية « الواقعية » بالمفهوم العام للكلمة ، والرواية الحديثة . فنحن إذا تجاوزنا عن الفروق التقنية بين أعمال كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ومع استثناء بعضهم مثل جوزيف كونراد ودستويفسكى ، إلى حد ما ، لاستطعنا القول بأن الرواية الأوروبية عموما تندرج تحت مفهوم « الواقعية » بمعناها العام ؛ وهو محاولة إعطاء صورة قريبة من الواقع (وذلك باستثناء الرواية التاريخية الرومانتيكية طبعا عند والتر سكوت ودوماس الابن) . وكان اكتشاف « التقنية » فى الرواية الحديثة بوصفها عنصرا مهما فى الأهمية نفسها للموضوع أو القصة ، بل يكاد يفوقه فى الأهمية ، من أهم الاكتشافات التى تحولت بفن الرواية عن التسجيل أو التصوير .

وبهذا المفهوم لا يصبح تتابع الأحداث بطريقة منطقية ، أو العلاقات المنطقية بين الشخصيات ، فى المحل الأول من الأهمية ، وإنما تأخذ الخبرة الإنسانية نفسها ، كما تفصح عن نفسها من خلال موقف معين ، وكما تنطبع على وعى الشخصية الرئيسية أو الشخصيات المختلفة ، المحل الأول فى الاهتمام . وبالتالى فإن التتابع الزمنى أو المكانى أصبح غير ذى أهمية ؛ إذ إن جزئيات التجربة بغض النظر عن الزمان أو المكان هى التى تحدد مراحل تطور البناء الروائى ، ومن ثم لا يعود للزمن المنطقى أو التسلسل المكانى قيمة ، بل يصبح التركيز أساسا على الزمن النفسى وليس على الزمن الواقعى ، ويصبح المكان ذا قيمة فقط إذا عبر عن جزئية من جزئيات التجربة . ولذلك ففى الرواية الحديثة يصبح الزمن عبارة عن حبات متناثرة كل منها تؤدى دورها فى خلق جزئيات التجربة ولا يعود سلسلة من التتابع المنطقى .

وزوال البناء الواقعى القائم على السببية ، والمنطقية التى تنحو نحو مشابهة الواقع ، مرتبط أشد الارتباط بتعقد الحياة

الحديثة وتعدد جوانب الخبرة البشرية بشكل لم يعد معه من الممكن تسطيح التجربة ، بل أصبح من المحتم الإلمام بكل جوانبها . والبناء الحديث ، القادر على فرض شكل معين على الواقع ، بحوله إلى « صورة شعرية » أو كناية عن حالة إنسانية ، جاء ضرورةً للتعبير عن تعقيد التجربة الإنسانية وثرائها .

وقد ظلت الرواية المصرية أسيرة المفهوم التقليدى لفن الرواية لفترة طويلة باستثناء أعمال قليلة . وربما يعود السبب فى ذلك إلى حداثة عهدنا بفن الرواية ذاته ، أو إلى عدم تعقد الحياة فى المنطقة التى نعيش فيها من العالم تعقدا كبيرا حتى نهاية النصف الأول من القرن الحالى ، بينما كانت الثورة الصناعية فى أوروبا وما تبعها من انتصارات علمية كبيرة وحروب مدمرة فى أوروبا مسؤولة عن هذا التعقيد والتشابك اللذين لَوَّنا حياة الإنسان الغربى . فقد كان مجتمعنا إلى فترة قريبة مجتمعا زراعيا ، العلاقات البشرية والنفسية فيه هى علاقات مبسطة وليست معقدة ، مما استتبع نوعا من التفكير المبسط الذى يقابل النمط الزراعى البسيط فى الحياة . وكان ذلك مسئولا عن فهم روائيينا للنفس البشرية على أنها نفس ذات بعد واحد . . تسيطر عليها نزعة نفسية واحدة ، فهى إما شخصية شريرة بالطبيعة أو طيبة بالطبيعة ، أو هى تتصرف وفق موقف منطقى واضح من الحقيقة سواء بالقبول والاستسلام أو الرفض والصراع . واتفق هذا المفهوم فى الرواية المصرية ، على عمومها وباستثناء أمثلة قليلة ، مع مفهوم الواقعية بمعناها الواسع ، أى الرواية ذات البناء التقليدى الذى لا يرى الإنسان إلا من خلال بعد واحد أيضا هو علاقته بالمجتمع الذى يعيش فيه ، ولا يلقى كثير بال إلى تعقيد خبرته البشرية وتعدد مناحيها .

ولم يكن من المعقول أن يحدث التطور إلى تصوير هذا التعقد فى النفس البشرية إلا إذا تعقد المجتمع ذاته ، وتعقدت وتعددت علاقاته وتناقضاته وصراعاته ، وأصبح واعيا أيضا بالصراعات التى تدور فى العالم من حوله . وقد أصبح على الجيل التالى لجيل الكبار ، من أمثال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وغيرهما ، أن يخطو بالرواية نحو خلق صورة شعرية مركبة تعكس هذا التعقيد الجديد فى حياتنا ومجتمعنا فى الفترة المعاصرة .

هذه هى المهمة الخطيرة التى واجهت محمد جلال بوصفه واحداً من أبناء هذا الجيل الجديد من الروائيين . فعندما بدأ محمد جلال كتابة الرواية وأخرج روايته الأولى (حارة الطيب) عام ١٩٦٢ ، كانت الرواية المصرية قد اكتملت لها مراحل التطور منذ بداية (عيسى بن هشام) إذا اعتبرنا هذا العمل البذرة الأولى نحو خلق الفن الروائى فى مصر ، إلى رومانسية هيكل فى (زينب) ، إلى واقعية الحكيم الرومانسية فى (عودة الروح) ، ثم إلى الواقعية الحديثة فى روايات نجيب محفوظ حتى مرحلة (الثلاثية) ، باستثناء الروايات التاريخية بطبيعة الحال . وباكتمال مراحل التطور هذه اقتربت الرواية المصرية فى نضج بنائها التقليدى ، وفى اهتمامها بتصوير الواقع ، كثيرا ، من رواية القرن التاسع عشر فى أوربا . وكانت ، تاريخيا وفنيا ، بسبب ظهور الرواية الفنية متأخرة جدا فى البيئة العربية ، أفضل نتاج لفهم للحياة يشبه كثيرا فهم القرن التاسع عشر الأوروبى بما يصاحب هذا الفهم من تقنية مبسطة وفهم مبسط لطبيعة النفس البشرية ـ وطبيعة الحياة الحديثة . ولكن الرواية المصرية (باستثناء اللص والكلاب ربما) عند الكتاب الراسخين لم تتعد أبدا هذه المرحلة . وعندما أتى جيل جديد من الكتاب كان عليهم أن يقوموا بهذه الرحلة الشاقة لتطوير الرواية المصرية بحيث تعبر عن نظرة جديدة إلى طبيعة الواقع والحقيقة . . وهو الجيل الذى ينتظم بين أبنائه روائيون فى منتهى الأهمية مثل فتحى غانم ولطيفة الزيات وصبرى موسى وعبد الله الطوخى ومحمد جلال وجمال الغيطانى ويوسف القعيد وإبراهيم عبد المجيد وصنع الله إبراهيم وإقبال بركة وزينب صادق .

ولكن أزمة هذا الجيل ، فى البداية ، كانت تتمثل فى أنهم بدأوا يكتبون تحت ظل نجيب محفوظ الذى بدأ ـ ولا يزال إلى حد كبير ـ عملاقا ؛ منتهى أمل الكاتب الروائى الجديد أن يصبو إلى ما حققه ، ناهيك عن أن يتقدم خطوة بعده .

ومن هنا ، جاءت المحاولات الأولى لهؤلاء الكتاب صادرة من تحت معطف نجيب محفوظ أو من مدرسته ، إذا جاز هذا القول ، ولكن كان هذا فقط فى الظاهر . فبرغم محاولة تحقيق مشابهة الواقع . . ورغم السرد الواقعى والاحتفاظ بمنطقية الزمان والمكان . . فإن الانطباع النهائى فى عمل هؤلاء الكتاب

الجدد ، من جيل ما بعد نجيب محفوظ ، كان محاولة خلق صورة تعادل الحياة وتكشف عن أعماق الحالة الإنسانية أكثر منها محاولة لنقل الحياة فى صورة تماثلها أو تشابهها كما كان الحال فى كتاب الجيل الذى سبقهم . ومحمد جلال نموذج لهذا الفرق الدقيق بين جيلين كما هو نموذج لتطور الرواية فى مصر من مرحلة سابقة إلى مرحلة أخرى جديدة .

ويمكن أن نقسم عمل محمد جلال الروائى إلى فترتين : أولاهما يبدو فيها تأثير التيار الواقعى واضحا وبخاصة تأثير نجيب محفوظ ، وهذه الفترة هى التى تبدأ بـ (حارة الطيب) (١٩٦٢) وتنتهى بـ (الكهف) (١٩٦٧) وهى تضم إلى جانب هاتين الروايتين (الرصيف) (١٩٦٣) و (القضبان) (١٩٦٥) . أما الفترة الثانية فهى التى بدأها الكاتب بروايته القصيرة (الأنثى فى مناورة) (١٩٧٠) وتلاها برواية (الملعونة) . وفى هذه الفترة الجديدة التى لم تكتمل بعد على ما يبدو ، تخلص الكاتب تماما من تأثير الواقعية ، كما تخلص من تأثره بنجيب محفوظ ، وبدأ يكتب رواية حديثة بمعنى الكلمة ، يحاول فيها أن يخلق صورة شعرية تعادل الواقع ولا تصوره .

الفترة الأولى :

وبرغم جنوح محمد جلال فى الفترة الأولى من حياته الروائية نحو الواقعية ، فإنه لم يتوقف عند هذه المرحلة ، وإنما حاول داخل هذا الإطار الواقعى الصارم الذى فرضته عليه التقاليد الأدبية السائدة فى الرواية المصرية ، عندما بدأ يكتب ، حاول أن ينتقل بالرواية المصرية خطوة جديدة ، وذلك بأن يستخدم الإطار الواقعى فى الإشارة إلى حقيقة إنسانية أكبر كثيرا من الواقع .

ولذلك ، فإننا نجد أن هذه الروايات جميعا لا تزيد فى عدد صفحاتها على المائتى صفحة ، إلا قليلا ، بل إن بعضها مثل (الرصيف) لا يزيد على المائة صفحة ، إلا قليلا . وصغر الحجم هذا يدلنا على أن الكاتب لا يريد أن يفيض فى وصف الواقع لكى ينقل لنا صورة أمينة له كما يفعل الواقعيون ، بقدر ما يريد أن يختار موقفا واقعيا مبنياً على بعض التفاصيل القليلة ، لكى يصل من خلاله إلى إدراك حالة إنسانية ما ، أو حقيقة يشير إليها الموقف الواقعى . وهذه الحقيقة هى فى أساسها ما يريد الكاتب إيصاله . والحقيقة الإنسانية التى تشغل محمد جلال فى أعماله جميعا ، حتى الواقعية منها ، هى محاولة تحقيق الذات التى يقابلها نوع من أنواع القهر .

ويصل هذا الموضوع الرئيسى الذى يشغل بال الكاتب منذ بداية حياته الأدبية إلى مرحلة كبيرة من النضج الفنى فى المعالجة الروائية فى (الملعونة) .

يختار محمد جلال ، فى الروايات الواقعية الأولى ، قطاعا معينا من المجتمع هو فى أغلب الأحيان الطبقة العاملة أو الفقراء والمعدمين ، ويصورهم فى حالة صراع مع قوة أكبر منهم تحاول دائما قهرهم ، تتمثل أحيانا فى شخص انتهازى بلا خلق مثلما فى (حارة الطيب) ، أو فى شخصية شيطانية متسلطة تستغل الأطفال والصبية وتطلقهم فى الشوارع يشحذون لحسابها الخاص مثل المعلمة حلوة فى (الرصيف) ، أو إقطاعى يحاول أن يغنم مكاسب سياسية على حساب الفلاحين مثل أحمد بك فى (القضبان) . واختيار الكاتب لهذا الصراع بين الطبقة الفقيرة المستغلّة وشخص يمثل قوى الاستغلال هو اختيار شاع فى السنوات الأولى من الستينيات فى مصر ، نتيجة لتأثر كاتبنا فنيا بمدرسة الواقعية الاشتراكية التى يمثل الكاتب الروسى جوركى علمها الأول . وفى ذلك الوقت ، كانت النظرة الاجتماعية فى الفن تحتم على الفنان أن ينظر إلى النسيج الاجتماعى من خلال الصراعات القائمة بين الشعب العامل ، سواء كان من الفلاحين أو العمال ، وهؤلاء الذين يسيطرون على مقدراته . وكانت هذه النظرة تحتم بالضرورة أن ينتهى العمل الفنى بانتصار الطبقة العاملة ، واندحار قوى الاستغلال . ولا نستطيع القول بأن الظروف الاجتماعية وحدها التى مرت بها بلادنا قبل الثورة هى المسؤولة عن هذا النوع من التفكير الروائى أو الفنى على إطلاقه . فلهذا المنهج جذوره فى التراث الأدبى العالمى ابتداء من المدرسة الطبيعية ، التى ـ وإن كانت تعنى فى صورتها الأولى بتصوير تأثير حتمية البيئة والوراثة فى تشكيل حياة الإنسان ـ إلا أن اهتمامها بإنسان

الطبقات العاملة بوصفها ميداناً صالحاً لمثل هذه الدراسة وسع من نطاق الدائرة الروائية التى كانت تتحرك فيها حتى أصبح الصراع قائماً أساسا بين طبقة ظلت مهضومة الحق طوال التاريخ الإنسانى والقوى التى تحافظ على مصالحها الخاصة باستغلال الطبقة العاملة أسوأ استغلال .

وقد ظهرت فى ثمانينيات القرن الماضى ، داخل هذا الإطار ، أعمال عظيمة مثل (البعث) لزولا التى صورت صراع عمال المناجم مع الرأسمالية التى تستغل كفاحهم وعرقهم فى كنز الثروات ، ثم ثورة هؤلاء العمال فى النهاية وانتصارهم على مستغليهم . وحتى فى ميدان الدراما شاع هذا الاتجاه وتجسد فى مسرحية (النساجون) التى كتبها الألمانى جيرهارت هوبتمان عام ١٨٩٣ وصور فيها ثورة النساجين ضد الهر دراسيجر صاحب مصانع القطن الذى يكنز أمواله من عرق النساجين أنفسهم ولا يدفع لهم من الأجور إلا ما يكاد يقيم أودهم .

وفى داخل هذا الإطار ، إطار الصراع بين الطبقة العاملة ومستغليها ، أحدثت الطبيعية ومن بعدها الواقعية الاشتراكية (التى لا شك أنها كانت امتدادا لها) ثورة هائلة فى التقنيات الروائية وحتى المسرحية . فلقد ألغت هذه النظرة الجديدة الاهتمام بالفرد ، بما هو فرد ، وبصراعاته الداخلية ، أو صراعه مع القوى الكونية الشاملة ، بوصفه موضوعاً أساسياً للفن ، وبدأت تهتم بدراسة الإنسان فى علاقته بالمجتمع . واستتبع ذلك بالضرورة أن اختفى البطل المطلق من الحدث الروائى أو حتى المسرحى وعقدت البطولة للمجموع ، فأصبحت حركة الأحداث فى الرواية حركة جماعية وأصبح الفرد موجودا فقط بصفته عضوا فى الجماعة . حتى إن زولا فى (البعث) أو هوبتمان فى (النساجون) يضيف إلى الحدث أو يسقط منه الشخصيات بما يخدم تطوره فقط . فالشخصية الفردية لم تعد مهمة ، وإنما حركة الجماعة هى الجوهر فى الحدث .

ولا أعرف إن كان محمد جلال نفسه قد تأثر فى رواياته الأولى بهذا التراث الفكرى والفنى الذى بدأ فى الغرب منذ ثمانينيات القرن الماضى أم لا . ولكن من الثابت أن الخطوط الأساسية لهذا التراث الذى نبت ونما مع تطور الفكر الاشتراكى العالمى ، كانت واضحة فى الأدب المصرى وفى النظرة المصرية إلى وظيفة الأدب ، عندما بدأ محمد جلال يكتب الرواية . وكانت قمة تأثر محمد جلال بهذا الاتجاه فى رواية (الرصيف) .

ولكن محمد جلال فى روايته الأولى (حارة الطيب) ، وإن كان قد تأثر بهذا الفكر النقدى والأدبى الذى أشاعه الالتزام بالواقعية الاشتراكية ، إلا أننا نجد أنه يحاول بقدر ما يستطيع أن يخرج عن الإطار الحرفى للواقعية الاشتراكية ليعطى روايته مفهوما إنسانيا أكثر شمولا بقليل . فنحن نراه ، فى هذه الرواية الأولى ، يحاول التخلص من إسار التقاليد الأدبية والفنية الشائعة فى وقت كتابتها ، لكى يرسم صورة لها صفة الشمولية ، أو يعطينا ، بالأحرى ، مجازا فنيا ، يجسد صراع الإنسان مع القهر .

صحيح أن البطل فى (حارة الطيب) فنان ناشىء موهوب ينتمى إلى الطبقة العاملة ، وصحيح أيضا أنه يقوم بدور قيادى بين أبناء حارة الطيب ذاتها ؛ فالجميع يحبونه ، والجميع يعتمدون عليه ويشيدون بمروءته ورجولته ، وهو يقف إلى جانب الجميع ويدافع عنهم ويعمل من أجلهم ، فهو بهذا المعنى شخصية من الشخصيات البطولية المثالية التى تفنى فى خدمة المجموع مهضوم الحق وتعتنق قضيتهم . كل هذا صحيح ، ولكن انتماء البطل إلى هذه البيئة الشعبية لا يمثل إلا جانبا هامشيا من جوانب التكوين الروائى الذى رسمه محمد جلال ، يعطى ظلا من الظلال الكثيرة التى يسقطها الكاتب على شخصيته من كل جانب ، لا سيما وأننا بعد الصفحات الأولى نكتشف أن القضية ليست قضية (حارة الطيب) بوصفها وحدة اجتماعية داخلة فى صراع ما ، وإنما هى قضية الفنان نفسه ، ومحاولته لتحقيق ذاته من خلال فنه . فالبطل كاتب مسرحى كتب رواية رائعة وضع فيها من نفسه ومن فنه الكثير ، ولكنه عندما يحاول إخراجها إلى النور من خلال قريب الفتاة التى يحبها ، وهو صاحب إحدى المجلات ذائعة الصيت ، يبدأ صراعه مع القوى التى تحاول أن تقهره . ويتمثل القهر هنا فى محاولة هذه القوى منع الفنان ـ أو الإنسان بشكل

عام إن شئت ، فما البطل هنا إلا كناية شعرية للإنسان - من تحقيق ذاته . . وبذلك تعطينا الرواية انطباعا نهائيا مختلفا تماما عن التفاصيل التى يوردها الكاتب لتجسيد الصراع . . وهذا الانطباع النهائى هو فى الحقيقة الموضوع الأساسى للرواية : سعى الإنسان الدائب لتحقيق ذاته واصطدامه باستحالة هذا التحقيق فى مجتمع يقوم على الانتهازية والسطحية والروح التجارية التى تزن الأشياء بميزان المصلحة الشخصية وحدها . .

وفى (حارة الطيب) تصبح تفاصيل أبناء الحارة وعلاقتهم بالبطل أو الممثلة المتسلطة على الصحافة ،التى لا راد لكلمتها ، وعلاقتها بصاحب الجريدة ، أو انتهازية صاحب الجريدة ذاته ، ومحاولته أن يرتقى إلى سلم المجد الشخصى بأن ينتحل لنفسه صفة مؤلف مسرحية البطل ويعرضها باسمه فى فرقة الممثلة التى تربطه بها علاقة صداقة وطيدة قائمة على المصلحة الشخصية وحدها . . تصبح هذه التفاصيل كلها جوانب من هذه المحاولة الدائبة من جانب البطل لأن يحقق ذاته فى مجتمع كل ما فيه يقف ضد هذا التحقق ، فيما عدا طيبة أهل الحى وحدبهم عليه وإعجابهم به . . ولكن الصراع فى (حارة الطيب) - رغم شموليته - يتخذ بعدا واحدا وبالتالى تنتفى عنه صفة التعقيد والثراء . فهو يكاد يكون صراعا بين قوى الخير المطلق متمثلة فى البطل وأخته وصديقته وأهل الحارة (بماهى خلفية ضرورية لنقاء البطل) وقوى الشر المطلق (وهى القوى القادرة على القهر التى تمارسه دون أن يختلج لها جفن) متمثلة فى صاحب الجريدة والممثلة ومن يدور فى فلكهما ، حتى إن الشخصيات نفسها لا تكاد تكتسى باللحم والدم بقدر ما تشير إلى معان مجردة نستطيع أن نلخصها بشكل مجرد أيضا ، فنجدها تمثل صراع البراءة المطلقة مع التلوث المطلق . ورغم هذا التبسيط الذى يتناول به محمد جلال الصراع فى روايته الأولى ، إلا أننا نجد أن هذا الصراع بين البراءة والقهر ، بين الطهر وعدم التلوث من ناحية ، والقوى الملوثة التى تحاول أن تقضى عليه وتسحقه من ناحية أخرى ، بين محاولة تحقيق الذات والاصطدام باستحالة هذا التحقيق ، نجد أن هذا الموضوع الأساسى سيصبح هو الرؤية التى تستمر فى روايات محمد جلال حتى (الملعونة) . وتطور هذه الرؤية من التبسيط إلى التعقيد ، يمثل تطور محمد جلال الروائى حتى تكتمل له أدواته الفنية فى (الملعونة) .

ومن أهم جوانب هذه الرؤية التى اتضحت بكاملها - ولكن فى شكلها المبسط - فى روايته الأولى (حارة الطيب) هى العلاقة الوثيقة التى تربط بين الحب وتحقيق الذات . فالحب عند محمد جلال ليس إلا حالة مثالية من الطهارة والبراءة . ولذلك فهو يناقض الانهيار الخلقى والإنسانى الذى يفيض به العالم من حول البطل أو الشخصيات المسحوقة (عندما تكون البطولة معقودة للجماعة كما هو الحال فى « الرصيف » وفى « الوهم والكهف ») . ومن خلال الحب وحده بهذا المفهوم يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته أو على الأقل يجد من القوة ما يعاونه على محاربة القهر والتغلب عليه فى النهاية . ويتطور دور الحب عند محمد جلال عبر تاريخه الروائى من البساطة إلى التعقيد ، وفق بساطة الرؤيا نفسها فى رواياته الأولى ، وتعقدها وثرائها وشمولها فى رواياته الأخيرة . ففى (حارة الطيب) ، و (الرصيف) ، و(القضبان) نجد أن علاقة الحب بوصفها التجسيد المادى للطهارة وعدم التلوث هى علاقة مثالية تقوم على النقاء المطلق الذى لا تشوبه شائبة . وهذا النقاء المطلق هو القوة المناقضة للتلوث التى تمكن الشخصيات من مواجهته دون أن ينهار تكاملها النفسى والأخلاقى ، بل هى القوة التى تحول دون هذا الانهيار ؛ وبالتالى فهى التى تمكن البطل أو الأبطال المسحوقين من الانتصار فى النهاية على القوى التى تريد قهرهم . وتجسيدا للنقاء الخالص فى هذه الروايات الثلاث الأولى أيضا يأخذ الحب النقى بين الرجل والمرأة أبعاد القانون الأخلاقى الصارم الذى يتناقض مع عوامل التحلل والانتهازية والاستغلال التى يحاربها البطل المثالى أو الأبطال المثاليون ؛ وهو فى تناقضه مع هذه العوامل جميعا يسقط عليها ضوءا يكشفها فى أكثر صورها بشاعة .

انظر مثلا إلى حب عكاشة ولواحظ فى (الرصيف) تجد أن لحظة إدراك هاتين الشخصيتين المسحوقتين من جيش الشحاذين الذين يعملون لحساب المعلمة حلوة ، للحب ، لحظة إدراكها نفسها لذواتها ، هى فى الوقت نفسه اللحظة التى

يكتشفان فيها الوجه البشع للمعلمة حلوة وكل ما تمثله . يقول عكاشة للواحظ لحظة اكتشافها لحبها :

« ـ أنا اضايقت من الحياة اللى إحنا عايشنها . . . تعرفى تقوليلى إحنا بنعمل إيه . . إحنا بنشحت . . بنستغل إيمان الناس الطيبين وحبهم للجنة عشان ناخد فلوسهم . . وياريت بناخدها لنفسنا . . بنديها للست حلوة عشان تحوشها . . واحنا بناخد إيه . . بناخد الجوع والتعب والعيا . . » (ص ٧٨) .

فى (القضبان) ينتقل محمد جلال خطوة جديدة تمهد لمرحلته الثانية التى كتب فيها ثنائية (الكهف والوهم) ويطور فيها فنه إلى تعقيد أكثر فى الرؤية والتقنية الفنية على السواء . والرقعة الروائية فى (القضبان) أوسع بكثير من (حارة الطيب) و (الرصيف) . فإذا كانت (حارة الطيب) تتناول صراع بطل فرد مع مجموعة من الانتهازيين تعاونه قوى مساعدة مثل الأخت والحبيبة وأهل الحى بوصفهم خلفية تؤمن به وتدعم كفاحه ، وإذا كانت (الرصيف) تصور كفاح الشحاذين من أتباع المعلمة حلوة ضد استغلالها وتسلطها الذى يكاد يتخذ أبعادا شيطانية ، فإن (القضبان) تصور قرية بأكملها ضد الإقطاعى ذى الطموح السياسى أحمد بك . ولا يكمن التطور فى سعة الرقعة فقط ،وإنما يتمثل أساسا فى قدرة محمد جلال على رسم عدد كبير من شخصيات القرية التى تقف طرفا فى هذا الصراع بشكل يحدد ملامح كل شخصية على حدة تحديدا واضحا ويعطيها تكاملا معينا بأن يسقط عليها الضوء من أكثر من جانب فى وقت واحد : جذور مأساتها فى الماضى ثم انسحاقها فى الحاضر وخوفها من المستقبل الذى يحمل معه مزيدا من القهر طالما كان أحمد بك (أو باشا فيما بعد) متسلطا على أقدار القرية .

ومن الملاحظ أن الإطار الروائى العام فى (القضبان) هو الإطار نفسه الذى اختاره الكاتب لروايتيه السابقتين : الجماعة المسحوقة التى تواجه انتهازيا أو مستغلا واحدا تتمثل فيه جميع قوى القهر . . وهو فى هذه المرة يختار ـ خلفية لهذا الإطار ـ قطاع الفلاحين وصغار الموظفين فى البلدة فى صراعهم مع الإقطاعى . . ومع ملاحظة أن الإقطاعى هنا هو صورة الإقطاعى التقليدى ـ أى صورة من الشر الخالص يرسمها المؤلف بألوان ثقيلة ـ وأن الفلاحين وصغار العمال هم صورة للطيبة والسماحة التى تكاد تقترب من الخير المطلق . مع ملاحظة هذا ، إلا أننا نجد الكاتب يهتم لأول مرة بالمكونات النفسية المعقدة للشخصية ، فلا يرسمها فى بعد واحد ـ كما كان الحال فى روايتيه السابقتين ـ وإنما يعطيها أكثر من بعد . خذ مثلا شخصية حنفى أفندى ملاحظ السكة الحديدية الذى خطف البك ابنته لكى يهديها لقمة سائغة للباشوات فى مصر . . إن حنفى أفندى بدأ حياته عاملا فى السكة الحديدية ورقاه أحمد بك إلى أفندى وجعل منه موظفا صغيرا لكى يستطيع أن يطويه تحت جناحه . . ولكنه احتفظ بتكامله ولم يسقط فى هوة الخنوع والذلة حتى كانت حادثة اختطاف ابنته ـ وهى حادثة سابقة على زمن الرواية ـ فنجده يتحول إلى إنسان متعدد الأبعاد ، يقاوم ظلم أحمد بك وينسحق تحت وطأة مأساة اختطاف ابنته ـ وهى فى حقيقتها رمز لاستغلال أحمد بك للقرية للوصول إلى تحقيق أطماعه السياسية وتنمية ثروته ـ حتى اللحظة التى يصل فيها إلى قمة البطولة حتى ليكاد يرتفع إلى مصاف الأبطال التراجيديين عندما يذهب إلى المحطة يتفقدها بعد أن فشلت خطته فى نسف قطار السلطة ويجد أن الأوامر التى أعطاها أحمد بك ـ للإيقاع به خصيصا ـ تقضى باقتياد كل من يقترب من شريط السكة الحديدية إلى السجن ثم إلى المحاكمة . ويطلب حنفى أفندى من صديقه وابن بلدته حارس المحطة أن يقتاده إلى السجن طائعا مختارا ليواجه بعد ذلك مصيره : الإعدام . وهو عندما يذهب إلى الإعدام برأس مرفوعة تقوم أمامنا صورة للضحية التراجيدية التى تبعث فى قلوبنا الشفقة من أجله والإجلال لقدره . فنحن نشعر بقشعريرة الهيبة أمام تلك الشخصية التى رفعتها الآلام إلى مصاف الأبطال العظام وهم يواجهون موتا عظيما . ولأن محمد جلال قد استطاع أن يرسم الشخصية هنا بأبعادها المتكاملة ويحافظ على تعاطفنا معها منذ البداية ، فإن مشهد إعدام حنفى أفندى فى ساحة القرية أمام أهله وأهلها على يد المأمور عميل الباشا وصنيعته سيظل واحدا من أروع المشاهد التى كتبت فى تاريخ الرواية المصرية .

وإلى جانب التعقيد فى رسم الشخصية ، يتطور محمد جلال فى (القضبان) أيضا إلى تعقيد فى التقنية يصل إلى مرحلة معينة من النضج ، ومعه يتخذ عمله الروائى طابعا جديدا على الرواية المصرية برغم الإطار التقليدى القديم الذى يصور صراع الفلاحين مع الإقطاعى المتسلط . يتمثل هذا التطور فى التقنية فى استخدام الكاتب للموقف الدرامى البادىء من قمة الأزمة مباشرة والصاعد بعد ذلك إلى قمة التوتر . وهو فى هذا يبتعد كثيرا عن الواقعية التقليدية التى تبدأ من الجذور الأولى للحكاية وتتطور بها خطوة خطوة إلى نهايتها . فـ(القضبان) تبدأ فى « منتصف الموقف » على حد تعبير الناقد الرومانى القديم هوراس وليس فى بدايته . والبدء فى « منتصف الموقف » أو فى قمة الأزمة هو البداية الدرامية الحقة . تبدأ (القضبان) باكتشاف محاولة حنفى أفندى تدمير قطار السلطة بتحويل قضبان السكة الحديدية بحيث يخرج عليها القطار عند وصوله إلى المحطة ، وهى بداية درامية حقا تضعنا فى قلب الصراع نفسه وتثير لدينا العديد من التساؤلات التى تجيب عنها الرواية فيما بعد ، وهى بداية تفجر الموقف فى لقطة سريعة ولكنها مشحونة بالتوتر ، وتضع أطراف الصراع وجها لوجه : حنفى أفندى تجسيد للانسحاق الذى تقع تحته القرية كلها فى مواجهة أحمد باشا تجسيد الظلم والقهر الذى تمارسه « السلطة » وحكم الباشاوات من عملاء الإنجليز . ومن خصائص البداية الدرامية دائما أنها تثير الأسئلة بتفجيرها لعناصر الصراع الأساسى ثم تكون مهمة الروائى بعد ذلك أن يشبع هذه الرغبة فى الإجابة عن الأسئلة التى يثيرها الموقف المتوتر فى البداية . ولذلك ، فإن محمد جلال - بعد هذه البداية المشحونة - يعود بنا إلى الماضى بحيث يفسر لنا الأسباب التى جعلت حنفى أفندى يقدم على هذا التصرف ، ومن خلال ذلك يصور لنا مأساة القرية بأكملها حتى يتطور بعد الأزمة إلى قمة التوتر فى مواجهة القرية لحوادث اختطاف البنات المتتالية ، وهى حوادث تعادل فى وظيفتها الدرامية حادثة اختطاف ابنة حنفى أفندى قبل بداية الرواية ، وتفسرها وتلقى عليها الضوء تدريجيا وباطراد حتى يصل الحدث إلى الذروة بإعدام حنفى أفندى ثم يتطور إلى المواجهة الكاملة بين القرية ، باعتبارها مجموعة ، وأحمد باشا .

والذى يهمنى ، هنا ، هو أن محمد جلال يستخدم لأول مرة فى (القضبان) تقنية جديدة سيطورها فيما بعد إلى أن يصل بها إلى النضج الفنى ، وهى تقنية تقابل الأزمنة وتداخلها . ولأن الإطار الأساسى فى (القضبان) ما زال إطارا واقعيا ، فهو لا يسمح للكاتب باستخدام تداخل الأزمنة فى خلق العصور والمواقف داخل عقل الشخصية ، كما هو الحال فى المرحلة الأخيرة من عمل محمد جلال الروائى ، وإنما يخدم غرضا أساسيا هو إلقاء الضوء على كافة الأبعاد التى يفصح عنها الصراع الاجتماعى سواء فى الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل . فالتقابل بين خطف ابنة حنفى أفندى فى الماضى وخطف بنات القرية فى الحاضر ، هو استخدام لتداخل الأزمنة ؛ الغرض منه إلقاء الضوء على الموقف ذاته وليس على الصراعات الداخلية فى الشخصية نفسها . ولكنه تقابل وتداخل موجود على أى حال ، ويشير إلى استخدام أعقد منه فى المستقبل عندما يصبح الزمن نفسه عاملا من عوامل القهر الذى تقع تحته الشخصية كما هو الحال فى (الملعونة) .

وتضيف (القضبان) إلى التطور الروائى عند محمد جلال بعدا جديدا . فهى تتحرك داخل الإطار التقليدى للواقعية الاشتراكية الذى يصور الصراع بين الطبقة المسحوقة ومن يسحقها أو يستغلها ، ولذلك فهى بالضرورة تقوم مثلها مثل روايته السابقة (الرصيف) على حركة المجموعة الداخلة طرفا فى الصراع . ولكن هناك فرقا هاما فى استخدام محمد جلال للمجموعة فى (الرصيف) واستخدامه لها فى (القضبان) . ففى الأولى نجد أن المجموعة كتلة واحدة تتكون من عدة أفراد لا تكاد تدرك الخصائص النفسية التى تميز كل فرد منها عن الآخرين ، والسبب فى ذلك أن الصراع نفسه فى (الرصيف) يظل صراعا يعبر فى المقام الأول عن فكرة فى رأس الكاتب يختار لها الموقف الذى يصلح أكثر من غيره لتوصيلها إلى القارىء . ولم يعن الكاتب فى حرصه على توصيل الفكرة بتصوير جزئيات التجربة الإنسانية بوصفها انفعالا . . ولذلك فهو لم يستطع أن يرسم شخصية واحدة متكاملة فى (الرصيف) ، بل كانت كل شخصياته تقريبا تجسيدا لجوانب الفكرة أكثر منها شخصيات حية ؛ سواء كانت بين الشخصيات المسحوقة التى تفكر فى الثورة على سلطة المعلمة حلوة أو من الشخصيات التى تعاون المعلمة ذاتها فى ممارسة استغلالها لرعاياها من أعضاء مجتمع الشحاذين .

أما فى (القضبان) فإن الكاتب لا يغفل الخصائص المميزة لكل شخصية وحركتها النفسية الخاصة أثناء اهتمامه بحركة المجموعة بوصفها كلا . ولذلك نجد أن تطور المجموعة فى (القضبان) هو جماع لتطور الشخصيات الفردية . كما أن تطور هذه الشخصيات وحركتها النفسية يثرى حركة المجموعة ويعمقها . ولذلك فقد استطاع محمد جلال أن يخلق فى هذه الرواية ، داخل الإطار التقليدى للواقعية الاشتراكية ، نماذج بشرية مميزة الملامح تستطيع أن تعيش بيننا حتى بعد أن ننسى « الحكاية » أو « الحدوتة » التى تتحرك داخلها ؛ نماذج مثل حنفى أفندى وشحاته وفوزية ابنة الباشا التى تتمرد على أبيها عندما تصل به الخسة إلى التفكير فى استخدامها للوصول إلى أهدافه وتحقيق أطماعه السياسية ، ورمضان صنيعة الباشا وخادمه المطيع . . وغيرهم .

وتصل هذه الخطوة الجديدة فى تصوير حركة المجموعة من خلال حركة أفرادها (أو الوصول من الخاص إلى العام) إلى درجة عالية من النضج فى استخدام التقنية داخل الإطار الواقعى فى (الكهف والوهم) عندما يتحرر محمد جلال تماما من فكرة وجود المستغل الواحد أو المتسلط الواحد على أقدار المجموعة بوصفه تجسيدا للقهر وممارسا له ، تلك الشخصية التى كان يحتم وجودها التزام الكاتب بمنهج الواقعية الاشتراكية . أما فى (الكهف والوهم) فإن النظام العام الذى تتحرك داخله الشخصيات هو الذى يصبح ممثلا للقهر أو الطرف الثانى من أطراف الصراع (إذا اعتبرت أن المجموعة هى الطرف الأول) ، وهو نظام سياسى معين بالدرجة الأولى ، و (الكهف) هى المرحلة الأولى من مراحل صراع مجموعة من طلبة الجامعة ضد هذا النظام السياسى الذى لا يقهرهم وحدهم وإنما يقهر المجتمع بشكل عام . أما (الوهم) فهى تتبع أقدار هذه الشخصيات التى رسمها الكاتب فى المرحلة الأولى من الصراع عندما يخرجون إلى الحياة العامة ويحتفظ منهم من يحتفظ بنقائه وثوريته (مثل صابر) ، ويسقط منهم من يسقط إما تحت وطأة الحاجة الملحة إلى لقمة العيش مثل « الغلبان » الذى يشتريه إحسان بالمال ، أو بسبب التردى فى هاوية التخلى عن المبادىء مثل منير .

وإلى جانب التطور الذى حققه الكاتب فى تجسيد فكرة القهر فى النظام السياسى والاجتماعى نفسه وليس فى شخصية واحدة ، مما يجعل التجربة أكثر تعقيدا وأبعد كثيرا عن التبسيط والمباشرة ، فهو يحقق أيضا خطوة هامة نحو النضج الفنى الكامل تتمثل فى رسم الشخصية فى أكثر من بعد ، بطريقة تؤكد غوص الكاتب أكثر وأكثر فى أعماق النفس البشرية . فالشخصية فى (الكهف) كما فى (الوهم) تتحرك فى نطاق ثلاث دوائر كل منها أكثر من الأخرى ، أولاها هى حياة الشخصية وتكوينها النفسى المميز بما فى ذلك جذورها الماضية (مثل خضرة) أشجان ، وثانيتها هى : انتماؤها لمجموعة الأصدقاء القديمة من طلبة الجامعة الذين يقاومون فساد الحكم ، ثم هناك ثالثا حركتها فى الحياة العامة بعد التخرج (الوهم) ، وبالتالى ، فإن حياة كل شخصية تتشكل بانتمائها إلى مجموعة من المبادىء أو تخليها عنها أو تناقضها معها . . أى أن القضية العامة تصبح هى العامل المؤثر فى حياة الشخصية بل تشكلها ، كما أن طبيعة التكوين النفسى للشخصية تشكل نموذجاً يفصح عن التناقضات داخل القضية العامة . وبهذا يبتعد محمد جلال تماما عن تبسيط النفس البشرية برسمها فى علاقة اتفاق كامل أو تناقض كامل مع الواقع ، كما هو الحال فى الروايات السابقة (فيما عدا بعض شخصيات القضبان) ، ويصبح التكوين النفسى للشخصية فى (الكهف والوهم) معقدا بحيث يسمح بأكثر من تناقض داخل الشخصية والقضية العامة ذاتها (ربما فيما عدا صابر الذى يحتفظ بنقائه الثورى حتى النهاية) .

الفترة الثانية :

والمرحلة الثانية التى بدأها محمد جلال بـ (الأنثى فى مناورة) (١٩٧٠) ، تنتقل إلى أسلوب جديد فى تصوير التجربة الإنسانية ، إذ يبتعد تماما عن محاولة « تصوير الواقع » أو تحقيق « مشابهة الواقع » كما هو الحال فى الروايات السابقة ، ويقترب كثيرا جدا من مفهوم الرواية الحديثة كما عرفها الغرب منذ جيمس جويس حتى الآن .

وإذا كان الكاتب يحاول فى الروايات الواقعية أن يصل إلى انطباع نهائى يشير إلى حقيقة أو حالة إنسانية عامة أكبر كثيرا من

الواقع هى محاولة الإنسان (أو الجماعة) تحقيق ذاته واصطدامه بعوامل القهر ، فهو يلتزم بخلفية اجتماعية محددة يستخدمها إطاراً للصراع ، ويحتفظ « بالحدوتة » أو التتابع القصصى القائم على السببية والتطور المنطقى للزمن . أما فى (الأنثى فى مناورة) فهو يحقق المفهوم الحديث للرواية بأن يقلل كثيرا من أهمية « الحدوتة » أو - بمعنى آخر - التطور المنطقى للقصة ، ويستتبع ذلك إلغاء عنصر التتابع الزمنى المنطقى والترتيب المنطقى للأحداث . . فعندما يلغى محمد جلال الخلفية الواقعية المحددة بإطار اجتماعى معين أو حالة من حالات القهر الاجتماعى أو السياسى ويصل بالحدث إلى آفاق أشمل كثيرا من حدود الإطار الاجتماعى ، آفاق تشمل أزمة الإنسان بشكل عام ، يصبح كتحول تفاصيل الواقع عنده إلى انطباعات فى وعى الشخصية تكون فى جزئياتها المتناثرة خبرة إنسانية عامة . وبالتالى فإن التقنية الحديثة التى يستخدمها محمد حلال فى (الأنثى فى مناورة) ويستكملها ويطورها حتى يصل بها إلى النضج فى (الملعونة) تعتمد على تصوير الواقع كما ينطبع على وعى الشخصية وليس على تصوير الواقع كما هو .

ومع تعقد التقنية فى هذه المرحلة ، تعقدت الرؤ يا عند محمد جلال رغم أن الإطار العام لها ظل كما هو .

تعتبر (الأنثى فى مناورة) الخطوة الأولى عند محمد جلال نحو تحقيق الرواية الحديثة . وهى تقوم على تقنية تيار الشعور الذى ابتدعه جيمس جويس ودعمته الروائية فرجينيا وولف . وهذا النوع من الرواية الحديثة لا يستمد وحدته الفنية من وحدة القصة وإنما من « وحدة الشعور » لدى الشخصية ، ولذلك فهى بالضرورة رواية شخصية واحدة . وهذه الشخصية فى (الأنثى فى مناورة) هى التى ننظر طوال الرواية إلى الواقع من خلال وعيها به .

وإذا كان الحب فى روايات محمد جلال الأولى هو وسيلة الشخصية لتحقيق ذاتها ، فإن الحب فى (الأنثى) كما فى (الملعونة) يصبح الحدث الرئيسى الذى يجسد القهر .

والحب فى روايات محمد جلال هو الحالة الإنسانية المثلى التى يستطيع الفرد أن يحتفظ فيها بكيانه وتكامله النفسى . وفى الروايات الواقعية يصبح الحب بهذا المعنى هو العامل الذى يساعد الشخصية على التغلب على عوامل القهر . أما فى المرحلة الجديدة ، فالحب يفقد نقاءه عندما يصطدم بالخيانة ، وينتج عن ذلك أن يتحلل التكامل النفسى للشخصية وينكسر متمثلا فى انهيار الحب نفسه ، وعندئذ يصبح تحقيق الذات مستحيلا ، وتصبح الشخصية فريسة سهلة لعوامل القهر .

والتقنية التى يختارها محمد جلال لتصوير هذا التعقيد والثراء فى رؤ ياه الأساسية هى تقنية مناسبة لمادته وذلك فى تعقيده . . وإن كان هذا التعقيد يمر بمرحلته الأولى فى (الأنثى)ثم يصل إلى قمته فى (الملعونة) .

وكلتا الروايتين تصور جماع الخبرة الإنسانية لشخصية واحدة ، كما أن الحدث فى الروايتين - وهو حدث نفسى أساسا - يتم فى ليلة واحدة من حياة سهى بطلة (الأنثى) وغالية بطلة (الملعونة) . ومن خلال هذه الليلة تتجمع الخبرات الماضية التى تمر بها الشخصية الرئيسية من خلال تجربة الحب الذى يصطدم بالخيانة ، دون ترتيب منطقى للأحداث وإنما يرد المشهد أو اللحظة إلى عقل الشخصية بحسب أهميته النفسية فى تكوين الحدث العام وليس بحسب ترتبه على حدث سابق .

والخبرة الأساسية عند « سهى » بطلة (الأنثى) هى حبها لتامر الذى يبدأ بوصفه حباً مثالياً يجسد لها النقاء وسط عالم يموج بالتلوث ويجسده الكاتب فى حادثة استدعاء سهى لصورة طرد عائلتهم الصغيرة من أرضها وموت أخيها سمير . إن هذا القهر الخارجى الذى لاقته سهى فى بداية حياتها كان يقابله حبها لتامر الذى أنقذها من الانهيار النفسى . ولكن هذا الحب ذاته يصبح ، فيما بعد ، العامل الرئيسى فى حدوث الانهيار . وذلك باكتشاف سهى لخيانة تامر . . وعندما تكتشف سهى ذلك تصبح الخيانة نفسها تعبيرا عن القهر على المستوى الشخصى ، كما يرمز هذا القهر الشخصى إلى قهر أشمل وأعم منه ، هو معاناة الإنسان وعذابه بشكل عام . ومما يضيف إلى تعقيد التجربة هنا قابلية سهى نفسها للخيانة متمثلة فى حبها القديم لكرم . وسهى عندما تنهار أركان عالم الحب أو عالم

النقاء الذى بنته لنفسها مع تامر لا تجد ملاذا من الإحساس العنيف بالقهر الذى يولده انهيار الحب سوى الاستنجاد بحب آخر قديم هو حب كرم ، ولكنها لا تلبث أن تكتشف أن هذا الحب القديم ليس إلا وهما وأن الحقيقة الوحيدة الموجودة هى حبها لتامر ، وعندما ينهار هذا الحب ينهار إحساسها بثبات الحقيقة نفسها بل تختل موازين الكون ذاته :

« لملمت أشلائى المبعثرة ، بحثت عن شىء فى عقلى أقوله ، أصنعه ، لم ألتق بشىء ، تخلت عنى كل الأشياء ، مهجورة فى هذا العالم ، الذى تأكل الأم فيه ابنها ويأكل الابن أمه ، وتزفه لنا صحف الصباح بلا خجل ، كأنه أغنية الصباح المغردة . . تبينت أن تماسكى وهم ، فقدت توازنى بدوت لنفسى كأن قدمى معلقتان فى الهواء ، والأرض تناطح رأسى . . » (الأنثى ص ٣٦) .

والنتيجة الحتمية لاختلاف الكون عند حدوث الخيانة هى أن الفوضى تعم . والفوضى هنا فى القيم . فمن أهم مظاهر تعقد الرؤية التى تفصح عنها الروايتان الأخيرتان الإحساس بانهيار القيم الثابتة التى كان يرتكز عليها الإنسان فى الماضى وإحساس الإنسان الحديث بأن الحقيقة لم تعد مطلقة أو ثابتة ، وأنه بزوال ثبات الحقيقة (التى يعبر عنها الحب المطلق فى أعمال محمد جلال) يجد الإنسان نفسه وهو يواجه فوضى القيم .

وهذا التعقد الجديد فى رؤيا محمد جلال هو الذى ينقل عمله ، باعتباره روائيا ، إلى مرحلة الرواية الحديثة بكل ما فى الكلمة من معنى .

وانهيار الحقيقة الثابتة التى كان يعبر عنها رمزيا الحب المطلق هو الموضوع الرئيسى فى (الملعونة) . فالقهر فى (الملعونة) هو قهر عام ناتج عن اختلاف نظام كونى وليس فقط نظاما اجتماعيا أو معطيات بيئة معينة . ولذلك ، فإن (الملعونة) - بوصفها أنضج عمل قدمه محمد جلال حتى الآن - هى الرواية الحديثة الحقة التى نستطيع أن نقارنها بالرواية العالمية المعاصرة ، لأن الصراع فيها وإن كان ينبع من بيئة محلية هى البيئة التى شكلت مأساة غالية فى حبها لأمين إلا أنها تتحدث عن أزمة الإنسان المعاصر بشكل عام ، ذلك الإنسان الذى يبحث عن ذاته وعن تحقيق القيمة فى عالم اختلطت فيه القيم - وبهذا المعنى فـ (الملعونة) متقدمة كثيرا على الرواية المصرية .

والتقنية التى يختارها محمد جلال فى هذه الرواية هى تقنية فى مثل حداثة الرؤية نفسها وتقدمها الفنى .

فأحداث (الملعونة) تدور كلها فى ليلة واحدة مقمرة بينما تجلس البطلة غالية على شاطىء البحر ، ويلعب البحر والقمر بضوئه الخافت (الذى يكون صورة شعرية تعادل أحيانا القهر وأحيانا الخلاص ، وأحيانا الأمل المفقود) وكذلك صياد عجوز تجده غالية على الشاطىء بالصدفة وتتجسد فيه صورة الأب المنقذ بلا إنقاذ لأنه لا حيلة له أمام البحر وحادثة موت ابنته رباب التى يوحد بينها وبين غالية . تلعب هذه الصور جميعا دورالموتيفات الشعرية التى تعطى للأحداث خلفيتها المكانية . ولكن الحدث الحقيقى أو الباطنى فى الرواية يتم من خلال تداعى الصور والمواقف فى عقل البطلة غالية ، حتى تكون صورة شاملة أشبه بالصورة الشعرية ، حتى تكتمل الرواية فتصبح فى مجموعها مجازا لحياته ، للإنسان الحديث على إطلاقها . ويساعد على خلق هذا المجاز الشعرى اللغة التى يستخدمها المؤلف ، هى لغة ليست واقعية وإنما تخلق عن طريق تتابع الاستعارات والمجازات نمطا فنيا يرتفع عن الواقع ويعادله .

ويقوم الحدث الرئيسى فى (الملعونة) على مفارقة رئيسية بين حب غالية وأمين وبين الظروف التى تضطر كلا منهما للسقوط رغما عنه . فغالية تقتل رجلا عندما يحاول أن يسلبها عفافها مدافعة بهذا القتل عن تكامل القيم التى تعيش فى ظلها والتى يجسدها حبها لأمين . ولكن المفارقة تحدث عندما تدان هى فى هذه الحادثة لا لسبب إلا لأنها حاولت الدفاع عن قيمها وحبها . وتكون هذه الحادثة الخطوة الأولى من سلسلة خطوات مطردة التقدم فى الحدث تعبر عن ازدياد القهر والتفافه حول عنقها ليخنقها . ولكن غالية لا تفقد إحساسها بتكامل الحقيقة وثباتها طالما كانت متأكدة من حب أمين لها . ولا يختل عالم القيم الذى بنته لنفسها - والذى يمثل نظاما أخلاقيا وكونيا صارما -

إلا عندما تكتشف خيانة أمين . وأمين نفسه لا يخونها إلا عندما يظن سوءا أنها تخونه مع المعلم . ومع تقابل ظنون الاثنين وتصادمها يحدث الخلل الحتمى فى عالم القيم الثابتة الذى يعيشان فى ظله . ومن ثم تحدث التراجيديا . والتراجيديا هنا تتخذ أبعادا أشمل بكثير جدا من حياة غالية وأمين أو تجربتهما الخاصة ، فهى تراجيديا الإنسان الذى يبحث عن القيم فى عالم يقهره ويجبره على أن يقبل الفوضى .

محاكمة فى منتصف الليل

قلنا إن الأزمة الأساسية التى يعالجها محمد جلال فى روايات هذه المرحلة هى أزمة القهر التى يعانيها الإنسان فى العالم المعاصر . . وهى ـ كما أوضحت ـ استمرار للموضوع الرئيسى الذى سيطر عليه منذ بدايته الفنية ولكن بشكل أكثر شمولا وتعقيدا فى إطار رؤية فنية وإنسانية أرحب وأوسع . والقهر عنده يتخذ أشكالا متعددة ؛ فهو قد يكون قهرا سياسيا أو اجتماعيا أو حتى قدريا كونيا . وتتخذ أزمة القهر عنده دلالات شتى لتصبح أزمة الوحدة والعجز والغربة التى يعانى منها الإنسان المعاصر إزاء قوى أكبر منه فى عالم تمزقت فيه الصلات الإنسانية وانهارت فيه القيم الثابتة التى كان الإنسان يرتكن إليها ليصل إلى اليقين الذى يبعث فيه الاطمئنان . وفى روايته الأخيرة هذه ـ (محاكمة فى منتصف الليل) ـ يصل الكاتب إلى درجة كبيرة من النضج فى تصوير هذه « الموضوعات » أو « التيمات » وفى استخدام الوسائل الفنية التى تدرب عليها جيدا فى (الملعونة) و(الأنثى فى مناورة) .

ففى (محاكمة فى منتصف الليل) يركز الكاتب الحدث حول الشخصية الرئيسية « وفيق » الذى يخرج من السجن لتوه ليجد زوجه وقد أنجبت له ولدا هو « سامح » الذى يشك فى بنوته . وهذه الأزمة فى حد ذاتها هى الشرارة أو الذروة التى يتفجر منها الموقف كله حتى يصل إلى قمة العنف الدرامى . ونحن نكاد فى هذه الرواية نرى الحدث كله من خلال وعى هذه الشخصية ونتبنى وجهة نظرها تماما ، كما أن الشخصيات الأخرى كلها موجودة فقط فى علاقتها بشخصية وفيق وأزمته ، وليس لها وجود مستقل عنه . ولذلك ، فإن الكاتب هنا لا يعنى بتصوير العالم الخارجى أو التركيبة الواقعية التى توجد فيها هذه الشخصيات ، وإنما يأخذنا مباشرة إلى أعماق الشخصية وإلى أفكارها الباطنية ، حيث يختلط الماضى بالحاضر ؛ وحيث تصبح اللحظة المكثفة هى وسيلة الكاتب للتعبير عن كل ما يعتمل داخل عقل الشخصية من صراعات وتناقضات .

وتجتمع الرغبة العارمة من جانب الزوجة فتحية مع الجفاء الواضح الذى يبديه نحوه ابنه سامح وبذور الشك التى تلقيها أم وفيق فى نفسه على أن تجسد لديه الإحساس بالخيانة والقهر . فيتحول العالم الواسع الذى خرج إليه من السجن إلى جدران معنوية تضيق عليه الخناق شيئا فشيئا وتحكم حوله الحصار حتى يصل فى النهاية إلى لحظة الانفجار المروع فيقتل زوجه .

والمفارقة الدرامية الرئيسية التى يبنى عليها المؤلف الموقف هى التناقض بين الحرية التى حصل عليها وفيق ، وبين سجن الخيانة والغربة وانهيار القيم الذى يجد نفسه فيه بعد الإفراج عنه .

ويزيد المؤلف هذه المفارقة عمقا وحدة بأن يجعل الخيانة والقهر اللذين يعانى منهما وفيق بلا سبب على الإطلاق ، بل هو قهر عبثى تماما ، كأنما يريد المؤلف هنا ـ على عكس (الملعونة) مثلا ـ أن يخرج عن إطار القهر الاجتماعى إلى قهر أقسى منه وأشد إيلاما ، وهو القهر القدرى أو الكونى الذى يقع الإنسان ضحية له . فـ« وفيق » يدخل السجن دونما سبب واضح أو بلا سبب على الإطلاق اللهم إلا أنه احتضن شخصا أمام الجامعة يشتبه البوليس فى نشاطه السياسى . وزوجته « فتحية » ليس هناك دليل واضح على خيانتها اللهم إلا أنها أنجبت ولده بعد دخوله إلى السجن ، وحتى حماته التى يتهمها البوليس بأنها تتاجر فى أعراض النساء لا يصدر عليها ـ فى الرواية ـ حكم يثبت إدانتها ، بل تنتهى الرواية دون أن نعرف هل هى فعلا مدانة أم لا . وبهذا الشكل ، يوسع المؤلف من نطاق عذاب وفيق ليصبح عذاب الإنسان الذى لا يستطيع أبدا أن يصل إلى اليقين أو الحقيقة ، بالرغم من كل ما يحيط به من دلالات ، وإنما تصبح لحظة القتل أو لحظة الموت هى « لحظة الحقيقة » الوحيدة التى يمكن أن يحصل عليها فى حياته وينهى بها عذابه ،

وبهذا تصبح أزمته الشخصية، أزمة وجود أكثر منها أزمة مجتمع أو علاقات إنسانية ، كما تصبح « العبثية » هى الطابع الأساسى لهذا الوجود .

ومنذ البداية نجد أن وفيق ضحية تراجيدية لقوى أكبر منه تشكله وتحاصره لحظة بعد لحظة . وعندما يكتمل الحصار ويصل إلى ذروته لا يبقى أمام البطل إلا أن يخرج من أزمته بالقتل ، وهو الفعل الإيجابى الوحيد الذى يمكنه من خلاله أن يواجه عبثية الوجود وينهى به الحصار القدرى المضروب حوله .

ومنذ لحظة القبض عليه دونما سبب واضح ، أو بلا سبب على الإطلاق ، يصبح وفيق ضحية لقوى أكبر منه لا يفهمها . وبدلا من أن يستعيد بعد خروجه من السجن الصفاء والتكامل اللذين كانا يميزان حياته قبل القبض عليه ، نجده يخرج إلى عالم غريب عنه ينكر عليه الحب والانتماء العائلى وحتى الأخوة ؛ عالم تتفتت فيه كل القيم الثابتة التى عاش بها من قبل بل ، على العكس من ذلك ، هو عالم يضرب من حوله حصارا يتزايد فى « كريشندو » متصاعد ويقهره بلا سبب واضح . ويتجلى ذلك رمزيا فى المشهد الرائع الذى رسمه المؤلف فى الفصل الرابع لاستقبال أبناء الحى له بعد خروجه من السجن . فها هو وفيق فى هذا المشهد يجد نفسه والأيدى تتدافعه كأن الناس يلقون القبض عليه بدلا من أن يرحبوا به ، كما يتزاحم الناس من حوله ويزداد عددهم شيئا فشيئا حتى يتحولوا إلى حشد بشرى يجثم على أنفاسه ويكاد يخنقه ، ويتحول مشهد الاستقبال إلى حصار حقيقى يلخص موضوع الرواية كله .

وحالة الحصار هى الاستعارة الفنية الأساسية التى يبنى عليها المؤلف الحدث فى الرواية . وهو يصور مراحل هذا الحصار فى تطور متصاعد فصلا بعد آخر يزداد معه التوتر إلى درجة لا يعود من الممكن احتمالها ، وبذلك يصبح الانفجار الأخير مبررا تماما . وبذلك تتخذ فصول الرواية السبعة شكل كريشندو ذى إيقاع متصاعد متلاحق لاهث ، حتى نحس بالبطل كأنه فريسة تحاط حولها خيوط العنكبوت شيئا فشيئا حتى تحتويه تماما فلا يستطيع منها فكاكا .

ويبدأ كريشندو الحصار مع اللحظة الأولى التى يحصل فيها وفيق على حريته . وينثر الكاتب هنا وهناك بعض الدلالات الرمزية التى تلخص فيها يشبه الاستعارة الشعرية العالم الذى يخرج إليه وفيق من السجن . وهناك دلالتان أساسيتان من هذا النوع تلخصان فى تناقضهما التمزق الذى أصاب عالم وفيق والذى يعكس بدوره تمزقه الداخلى بين الشك واليقين وهما طبق السلطة والكلب . فطبق السلطة الذى تعده له زوجته غداة خروجه من السجن هو ـ كما يقول وفيق نفسه ـ الحرية بذاتها ، بما له من دلالات كالقدرة على الاختيار (اختيار الطعام الذى يحبه كأبسط مثال على الحرية) وكالرغبة فى استعادة العالم القديم الذى كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وفى مقابل هذه الحرية التى يرمز إليها طبق السلطة نجد الكلب الذى اقتنته زوجة وفيق أثناء سجنه وهو يلقى بظله الرهيب على وجودهما معا بكل الشيطانية التى تتجلى فى عينيه وبكل الكراهية التى يبديها نحو وفيق كأنما هو منافس له فى حب فتحية . وهو يجسد دلالات الخيانة والشك التى تعذب وفيق منذ البداية ، يضاف إلى ذلك كله مشاعر الكراهية والإنكار الواضحة التى يبديها طفله سامح نحوه .

« تفرس ذيل الكلب الأسود ـ خيل إليه أنه ذيل شيطان . .

قالت :

ـ لقد حمى وحدق من المقتحمين !

شعر برغبة فى أن يركله فى بطنه المنتفخة ! حرك قدمه اليمنى .

ضغطت فتحية على حروف كلماتها :

ـ غدا يألفك يا حبيبى !

افترش سامح الأرض . بعثر الحلوى . سقطت قطعة منها فى صحن السلطة . التقطها وفيق ومسحها بجلبابه . قربها من فم ابنه ، أخذها الولد فى تردد ، توقع الأب أن يضعها فى فمه ولكنه رماها إلى جواره . ارتعشت أرنبة أنف وفيق . خطفت فتحية قطعة الحلوى . دستها فى فم الطفل » .

وإزاء الفوضى واختلال القيم التى تحدثها هذه اللقطات التلغرافية السريعة فى نفس وفيق ، وذلك الإحساس بالخيانة

وانهيار الصفاء القديم الذى يرمز إليه الكلب فى مقابل الحرية التى يرمز إليها طبق السلطة ، إزاء ذلك كله يحاول وفيق - من خلال استعادة ذكريات حبه لفتحية - أن يستعيد ذلك العالم المتناغم المتناسق الذى كان يعيشه قبل دخوله إلى السجن . وينجح المؤلف فى إعطائنا الصورة المناقضة لحاضر وفيق المضطرب الذى يسيطر عليه الشك فى الحقيقة ، وذلك بمضاهاة هذا الحاضر بماض كان وفيق يعيش فيه مع فتحية حبا يمنحه الاكتمال واليقين . وعندما يستعيد وفيق مع فتحية ذكريات حبهما يرتبط هذا الحب فى وجدان وفيق « بحالة شعرية » مثالية تشبه حالة « الفردوس المفقود » . ويصور المؤلف ذلك فى صورة انطباعات فردوسية لهذا العالم المتكامل الذى كان يعيشه وفيق تتخللها فجأة بل تمتزج بها امتزاجا أصداء القهر الممثلة فى صوت المحقق والسجان الشاويش عمر . وتأتى أصداء صوت المحقق والشاويش عمر فى وعى وفيق أثناء محاولته لاستعادة الصورة الفردوسية للحب القديم ، كالشرخ العنيف الذى يصيب صفاء الصورة فجأة ويكاد يطمس معالمها ، فتفشل محاولته للهرب من حصار الحاضر إلى صفاء الماضى واكتماله :

« زقزق عصفور . تمايلت قرنفلة . التصق فتى بفتاة . اعتصره صوت الجاويش عمر ، خيل إليه أنه يخرج من كتفه ، من الموضع الذى أمسكته منه فتحية » .

ويضيق الحصار أكثر حول « وفيق » عندما تتوقف صورة الحب القديم عن أن تكون رمزا للتكامل النفسى والصفاء المطلق لتصبح رمزا للخيانة . فأشواق الحب التى تبثها له زوجه تأتى إلى وعيه لا بوصفها رغبة فى تعويض ما فات من سعادة وإنما باعتبارها دليلا أكثر على الخيانة ! . وجسد فتحية المتفجر بالرغبة فيه وحده يصبح فى نظره دلالة على حالة من « العهر » وليس رمزا لتتويج الحب بالاتحاد الجسدى . وتمتزج فى ذهنه صورة غرفة نومه مع فتحية مع صورة الزنزانة التى عاش فيها سنوات سجنه :

« - افتحى الباب يا فتحية
وجد الباب مفتوحا ، خرج من الحجرة . تذكر عندما فتحوا له باب السجن ، كان النهار بلا شمس » .

وهكذا تنقلب أشواق فتحية إلى عقارب تنهش رأسه وتضيق من حوله دائرة الحصار ، فكأنما العالم الواسع الذى خرج إليه من زنزانة السجن أخذ يضيق شيئا فشيئا حتى أصبح فى حجم هذه الزنزانة نفسها .

وتلعب اللوحة التى رسمها لفتحية قبل دخوله السجن دورا أساسيا فى تعميق إحساسه بفقدان البراءة ، وتمثل - إذا استخدمنا اصطلاح ت . س . إليوت - المعادل الموضوعى لهذا الإحساس . فاللوحة التى لم تكتمل هى رمز لصفاء قديم لم يكتمل ولا يمكن استعادته . . وهى فى الوقت نفسه فى صورتها غير المكتملة تجسد لديه آثام فتحية كما تصور له شكوكه ، فكأنما انقلبت فى لاوعيه إلى شىء يشبه صورة « دوريان جراى » التى وصفها الكاتب أوسكار وايلد فى روايته الشهيرة ؛ تحمل آثام صاحبها وتجسدها يوما بعد الآخر . ولذلك ، فإننا نجد وفيق يشعر برغبة عارمة فى تمزيق هذه الصورة وتحطيمها ولكنه فى بحثه الدائب عن اليقين ومع عدم وصوله إلى اليقين الكامل يعجز عن أن يمد يده إليها :

« شعر برغبة فى أن يمزقها . لم تمتد يده » .

ويصل هذا الحصار إلى قمته فى مشهد الفصل الرابع الرائع القائم على حركة الجموع وتضييقها الخناق شيئا فشيئا وهم يحتفون بعودته . والمشهد كله يعتمد على مفارقة الاستقبال الذى يتحول إلى عملية توحى بالحصار الخانق حتى كأنها تكاد تتطابق مع حادثة القبض على وفيق بلا سبب مفهوم من قبل البوليس . وكلما تزايدت الجموع وضيقت الخناق على وفيق وزادت من محاصرته (وهى التى من المفروض أنها تحتفى به) كلما ضاقت دائرة القهر التى يقف وفيق محاصرا فى وسطها .

ويعمق من معنى الحصار ويزيد من عبثية حرص المؤلف على تأكيد « اللاسببية » فى عملية القبض على وفيق . وربما أيضا فى شكوكه تجاه امرأته وحتى أيضا فى حقيقة « حماته » وتتأكد عبثية هذا الحصار أكثر وأكثر فى مشهد الاستقبال بالحارة حيث يتحول إلى كتلة لا ملامح لها . ولكنها تحمل فى حصارها معانى القهر القدرى الذى لا يجد منه وفيق فكاكا إلا بالهرب إلى دولت التى تأخذ بيده وتنقذه من الاختناق بين الجموع .

ودولت تلعب دورا مهما فى حياة وفيق . فإلى جانب رمز الصفاء والحب الذى تمثله ، فهى أيضا صورة أخرى منه ، أو ضميره . فهى أيضا تبحث عن التكامل ، وتجده فى زمن ماض ولا تستطيع استعادته فى الحاضر حتى بعد أن تحصل على حبيبها وفيق فى الفراش ، وهى أيضا صورة متناغمة متناسقة للماضى (كانت موديلا لوفيق ورغم أنها كانت تقف أمامه عارية إلا أنها لم تكن تحس بالخطيئة لأنهما حينئذ كانا يعيشان حالة فردوسية من الطهر تشبه حالة آدم وحواء قبل الخطيئة) ، ولكنها فى حاضر وفيق الملوث تكتسب هى الأخرى رموزا جنسية ، فيصبح العرى بالنسبة لها دلالة على السقوط وفقدان البراءة . وبالتالى فهى تتوحد مع فتحية وتبدأ فى استخدام أدوات تجميلها وتقف أمام مرآتها نفسها ، وذلك فى مشهد غرفة النوم التى تضمها مع وفيق ، فكأنها أصبحت هى وفتحية فى النهاية شيئا واحدا فى وعى وفيق ، وتصبح هى الأخرى عاملا من العوامل التى تحاصره .

وبسبب هذا الحصار يصبح وفيق رمزا للإنسان الذى يقع ضحية وجود عبثى تختل فيه القيم القديمة ، ولا يوجد ما يحل محلها سوى الحركة المجنونة نحو الاتهام والحصار والوحدة والفشل .

ويأتى الفصل الأخير الطويل (فصل ٧) من الرواية بمثابة الذروة الدرامية التى تتجمع عندها كل خيوط الحدث السابقة والمؤلف يحرص هنا على أن يصور الحدث من خلال تيار الوعى لكل شخصية من الشخصيات الأربع الرئيسية (وفيق - فتحية - الأم - دولت) ، كما يحرص على أن يتتابع الحدث فى إيقاع زمنى لاهث يقسم اليوم الأخير من حياة وفيق مع فتحية إلى ساعات أو فترات متتالية كل فترة منها تقربنا من ذروة التوتر كما تقرب وفيق من فعل القتل الأخير . وكلما تقدمت الساعة ضاق الخناق ، أكثر وأكثر ، حول رقبة البطل الذى يظل دائما فى مركز الصورة . وتظل رؤياه للأحداث والعلاقات التى تربطه بالآخرين هى البؤرة الرئيسية التى نرى من خلالها الحدث .

ويقترب وفيق فى هذا الفصل من النهاية المحتومة - شراؤه المسدس وقتله فتحية - عن طريق سلسلة متتابعة من الاكتشافات الدرامية التى تؤكد شكوكه فى زوجه ، كما تؤكد فى الوقت نفسه عبثية وجوده . ويصبح فعل القتل هنا نتيجة حتمية لرغبة وفيق فى إلغاء كل ما يحيط به من تلوث وعبثية وفقدان للبراءة عن طريق أعنف فعل يمكن أن يقوم به إنسان وهو القتل .

وتتمثل سلسلة الاكتشافات هذه التى تؤدى بوفيق إلى فعل القتل فى الكشف عن بعض « الحقائق » التى حرص المؤلف منذ بداية روايته أن يخفيها عنا وعن بطله ، والتى تظل فى لاوعيه محصورة فى منطقة الشك الغامض بعيدة عن أن تكون يقينا يريحه ويجعله يركن إلى « نظام معين » من القيم حتى إذا كان هذا النظام فاسدا . وأولى هذه الحقائق التى يكتشفها وفيق لأول مرة هو أنه قبض عليه بلا ذنب منه إطلاقا سوى أنه احتضن رجلا تشتبه دوائر الأمن فى نشاطه السياسى . ولكن المفارقة العبثية تتم عندما يعلم وفيق أنه قضى سنوات طويلة فى السجن فى سبيل رجل هو فى الحقيقة من المقربين إلى السلطة ، بل إن هذا الرجل نفسه يعرض على وفيق مساعدته فى معرفة سبب القبض عليه ، ويعمق ذلك من إحساس وفيق بعبثية وجوده نظرا للقهر الواقع عليه . فها هو قد أضاع أحلى سنى عمره فى سبيل لا شىء ، حتى الإنسان الذى كان مفروضا أن يكون صاحب قضية أو فكر تتضح انتهازيته وخيانته لفكره ، بل وعمالته للسلطة . وها هو وفيق يحس بأنه دفع سنوات عمره ، ليس فى سبيل قضية وإنما فى سبيل الخيانة .

وثانى هذه الاكتشافات اكتشاف وفيق حقيقة الاتهام الموجه « لحماته » من قبل البوليس . والمؤلف يمهد لذلك من خلال مشهد استهجان أبناء الحارة لملابس الحماة وسيارتها وكذلك من خلال صفة « الدنس » التى تلحقها بها دولت ، ولذلك ، فعندما تخبر فتحية زوجها وفيق بالأمر لا يعود لديه شك فى تلوث هذه المرأة . وهو لذلك يدينها فورا حتى قبل أن يصدر عليها حكم الإدانة من قبل المحكمة (وتكمن المفارقة هنا فى أن حكما كهذا يمكن ألا يصدر على الإطلاق ، فحتى النهاية لا نعرف إذا كانت حقا مدانة أو بريئة) ، ويؤدى هذا الاكتشاف إلى أن تتوحد فى ذهن وفيق صورة الأم مع صورة الابنة . وتصبح فتحية وأمها فى ذهنه شيئا واحدا . وعند هذه

النقطة يؤدى به ذلك إلى اتخاذ القرار ـ وهو أول قرار يتخذه منذ بداية الأحداث ـ بالقتل . . . فعندما يعرف وفيق الاتهام الموجه إلى حماته تنسحب فكرة « الدنس » و « الخيانة » التى تسيطر عليه لا على الأم وحدها وإنما على ابنتها فتحية أيضا . وتصبح الخيانة فى ذهنه حالة عامة كأنها قانون من قوانين الوجود الذى يعيشه ، وعندئذ يصبح السؤال الكبير الذى يلح على ذهنه هو : لماذا ؟ وهو إذا استطاع أن يجد إجابة عن هذا السؤال استطاع أن يجد لوجوده بل للوجود كله معنى . ولكن وفيق لا يجد الإجابة ، ولذلك فهو يندفع إلى فعل القتل حتى يحطم هذا الوجود فى لحظة جنون واحدة .

وقد تعمد المؤلف ألا يجد بطله الإجابة . لأنه لو عرف لاستطاع أن يكتشف المعنى فى حياته ويستعيد تكامله القديم . فالمعرفة هى وسيلة الإنسان إلى التكامل واليقين . . ولكن مأساة وفيق أنه لا يستطيع فى ظل الخيانة والقهر أن يصل إلى يقين من نوع ما . وبالتالى ، فإن نظام الأشياء بل نظام الكون كله ينهار من تحت قدميه ويتركه يسبح فى فوضى لا نهاية لها . نجده يصرخ ملتاعا فى وجه (عزت بك) الرجل الذى قبضوا عليه من أجله كأنه يبحث عن سبب لما حدث أو منطق يحكم فوضى القيم فلا يتلقى سوى الصمت . .

« كأن وفيق قد انفجر

ـ لم أعد قادرا على النوم

ـ . . . .

ـ اهتزت الريشة بين أصابعى . .

ـ . . . .

ـ اختلطت الألوان فى عينى

ـ . . . .

ـ الدنس يملأ رأسى

ـ . . . .

ـ امرأتى خانتنى .

ـ . . . .

ـ وابنى سامح ليس ابنى » .

وإذ لا يجد وفيق إجابة تعيد إليه التوازن ، يصبح القتل حتميا لإعادة التوازن إلى ذاته حتى ولو فقد فى سبيل ذلك كل شىء . وهكذا يصل الكريشندو فى هذا الفصل إلى أعلى درجاته انفجارا .

وتبقى (محاكمة فى منتصف الليل) إضافة حقيقية وأصيلة للبناء الروائى الذى بناه هذا الكاتب الفنان بدأب وصبر عجيبين ، حتى استطاع أن يصل إلى شكل الرواية الحديثة التى تقوم على التوتر الدرامى اللاهث والتى يتسع مجال الرؤيا فيها ليشمل أزمة الإنسان المعاصر .



- محتوى الشكل
- الحرية والانضباط

محتوى الشكل

نحو موضوع دقيق لدراســـة الأدب

سيد البحراوى
(مصر)

يبدو القول بأن موضوع النقد الأدبى هو (الأدب) أمرا بديهيا . غير أن هذه البديهية تصبح فاقدة الجدوى بمجرد أن نسأل السؤال الذى ما زال محيرا ومختلفا حوله : ما الأدب[1] . ونعرف بالطبع الخلاف القديم بين المدارس المختلفة فى تحديد ما الأدب . وحتى إذا وصلنا إلى تحديد لماهية الأدب فإن هذا لن يحل المشكلة ، لأننا نعرف أيضا أن هذا الأدب هو فى الحقيقة موضوع لعلوم كثيرة وفروع معرفية متعددة وليس فقط النقد الأدبى . فهو موضوع لعدد من الدراسات القريبة من النقد مثل تاريخ الأدب والأدب المقارن ، وعلم الجمال وعلم الأسلوب ، وهو موضوع لعدد من العلوم مثل علم اللغة وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم النفس والفلسفة وغيرها . وبسبب من هذا التداخل بين العلوم فى مجال الأدب ، ظل النقد الأدبى يتأرجح بين التأثر بهذا العلم تارة وذاك تارة أخرى ، مما أثر على الزاوية التى ركزت عليها كل مدرسة نقدية فى العمل الأدبى . ومن هنا جاء التراوح بين عدد من الثنائيات المشهورة : الخارج والداخل ، النص والسياق ، اللفظ والمعنى ، الشكل والمضمون ، الدال والمدلول . . إلخ . وقد وقفت كل من المدارس النقدية موقف التركيز على إحدى تلك الثنائيات بدرجات متفاوتة ؛ فكان بعض المدارس هادما - بالضرورة - لإنجاز المدارس الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له . والمثال البارز على ذلك هو ما حدث ويحدث فى قرننا العشرين .

ـ ١ ـ

لقد تبلور الصراع النقدى مع بدايات القرن العشرين بين تيارين أساسيين ؛ هما التيار الاجتماعى والماركسى من ناحية والتيار الشكلى الجديد والبنيوى من ناحية أخرى . وكان واضحا من البداية أن التيار الشكلى كما تمثل فى الشكليين الروس قد كان نقيض التيار الاجتماعى الماركسى ، الذى ركز على مضمون العمل وعلى التفسير الخارجى أو السياقى له ، بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية السياسية للأدب . وكان طبيعيا أن يكون النقيض مهتما بالتحليل النصى والشكلى بصفة خاصة بفعل الاهتمام بالوظيفة الجمالية فى المقام الأول . وبرغم وجود كثير من الاختلافات بين الشكليين الروس والنقاد الجدد فى الولايات المتحدة وإنجلترا ، فإن التركيز على الوظيفة الجمالية ، والاهتمام بالنص ، هو الجامع الأكبر بينهما ، وكذلك الأمر يمكن أن يقال عن البنيوية (التى تعتبر دون شك امتدادا للشكلية) والأسلوبية وبعض الاتجاهات السيميوطيقية . .

وهكذا ظل طرف الشكل/النص/الداخل يغلب على التيار الشكلى بتنوعاته ، بينما ظل طرف المضمون/السياق/الخارج غالبا على التيار الاجتماعى بدءا من بليخانوف وانتهاء بجولدمان ومرورا بلوكاتش ومدرسة فرانكفورت ، برغم الإنجازات المهمة التى تمت بشأن الوسائط وخاصة مفهوم البنى الذهنية ورؤية العالم عند جولدمان . وتحول الشكل لدى الشكليين إلى المادة الخام أو شكل المادة كما يقول باختين[٢] ، وإلى بنية ذهنية مجردة لدى البنيويين ، بينما تحول المضمون عند الاجتماعيين إلى أفكار الكاتب كما تبدو فى عمله . وكلا الاهتمامين ـ فى تقديرى ـ لا علاقة له بالعمل الأدبى بوصفه نصاً مبدعاً تتحدد وظيفته أو رسالته وتتحقق عبر التشكيل .

وفى تقديرى أن الصراع السياسى كان وراء هذه الانحيازات القطعية لأحد طرفى الثنائية ، وعدم القدرة على تجاوزها نحو أفق أرحب ينفيها أو يبحث عن علاقات بينية عميقة ، لأن المعركة كانت عنيفة ولا تنازل فيها . ومع ذلك ، فإن الباحث يستطيع أن يلمح بعض الإضاءات المهمة التى تبزغ فى أعمال هذا الفريق أو ذاك ، ولكنها لم تلق الاهتمام الكافى وقتها ، ولم تجد من يهتم بها إلا منذ فترة قصيرة . ومن بين هذه الإضاءات مقولة لوكاتش « إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحق فى الأدب »[٣] ، ومنها أيضا قول تينيانوف « إن الحياة الاجتماعية تدخل فى علاقات مع الأدب قبل كل شىء عبر جانبه اللفظى »[٤] . والحقيقة أن مقولة تينياسوف الأخيرة يمكن أن تكون إشارة إلى التطور الذى حدث للشكلية الروسية فى مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجماعته ، الذين اهتموا بالبحث فى العلاقة بين اللغة والنص والمجتمع ، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين هو أول من حاول بجدية الخروج على الثنائيات السابقة ومحاولة طرح فرضية جديدة أو إشكالية جديدة تكون موضوعا أكثر دقة للنقد الأدبى .

إن باختين ينطلق من مقولة جديدة ، ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر كما قدم الماركسيون التبسيطيون ، كما أنها ليست علاقة انعكاس أحادية . يقول : « إن الفن أيضا اجتماعى بشكل كامن . وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعى ، الذى هو خارج الفن ، فإنه يجد فيه صدى داخليا مباشرا . فليس هناك ـ إذن ـ عنصران غريبان يؤثران فى بعضهما البعض ، بل تكوين اجتماعى يؤثر فى تكوين اجتماعى »[٥] ، ومن ثم يطرح باختين : « مساهمة فى علم شعر اجتماعى » ويسميه ـ وإن عرضاً ـ علم اجتماع الشكل ، تكون مهمته « فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعى الذى يوجد متحققا ومثبتا فى مادة العمل الفنى . . مهمتنا هى فهم شكل العبارة الشعرية بوصفه شكلاً من أشكال الاتصال الجمالى الخالص الخاص يتحقق فى المادة اللغوية »[٦] . ولقد استطاع باختين أن يحقق مثل هذه الدراسة فى الشعر وفى الرواية بصفة خاصة عبر كتابيه عن رابليه ودستوفسكى ، بحساسية بالغة وذكاء نافذ .

غير أن إنجاز باختين لم يكتمل حيث لم يكوّن جهازا مفهوميا وإجرائيا متكاملا يثبت أركان هذا الإنجاز باعتباره علماً منضبطاً . وظل من الممكن أن يوجه إليه نقد مثل نقد بييرزيما الذى رأى أنه وتلميذته جوليا كريستيفا لم يجيبا على السؤال : « ما هى بالضبط العلاقة بين البنى القولية ، ومصالح الجماعات الاجتماعية المحددة »[٧] .

ويحاول بييرزيما نفسه تحقيق مثل هذا الإنجاز بالدعوة لعلم اجتماع للنص الأدبى ، يرتكز همه على دراسة النص الأدبى ذاته من منظور اجتماعى ، يدرك أن مصطلح التأثير « الاجتماعى على النص » لا يكفى . . فالتطور الأدبى ليس متأثرا وإنما هو موسط (Mediatisé) من قبل البنى الاجتماعية الاقتصادية مثل بقية النظم القانونية والسياسية . ولكنه فى الوقت نفسه محكوم بقوانين خاصة . . إن علم اجتماع النص الأدبى يجب - إذن - أن يهتم بالخاصية المميزة للكتابة بوصفها موضوعاً له[٨]، وأن يهتم بفهم السياق (الصوتى والسردى) على أنها وقائع اجتماعية تتصل بالمستوى الدلالى[٩] « لأن كل تجل كلامى هو بنية إيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية »[١٠] .

ولتحقيق هذه الفرضيات يقيم زيما منهجا يبدو أكثر وضوحا وانضباطا ، من حيث الإجراءات ، من دراسات باختين - وخاصة فى ميدان دراسة الرواية ، حيث درس بروست وكافكا وموزيل فى الكتاب الأول (الازدواج القيمى الروائى) وسارتر ومورافيا وكامى فى الكتاب الثانى (اللامبالاة الروائية)[١١]. ويقيم منهجه انطلاقا من الوضع الاجتماعى اللغوى - Socio linguistique مركزاً همه على تحليل اللهجات الاجتماعية Sociolects أو الجماعية : مكوناتها وكيف تلتقى فى داخل النص الروائى وتعمل ، واصلا إلى الدلالات الاجتماعية لهذه اللهجات وعملها . وهذا التركيز على اللهجات أو على الجانب اللغوى هو ما يشعرنا بأن ثمة نقصا فى عناصر التحليل ، بحيث يكون القول بعلم اجتماع للنص نوعا من الادعاء ، فليس النص هو اللغة فحسب .

وإذا كان باختين وزيما يدركان البعد الإيديولوجى الاجتماعى للشكل على نحو واضح ويكاد يكون أحاديا ، فإن ألتوسير وجماعته ، ماشرى وإيجلتون - استفادة من مدرسة فرانكفورت[١٢] - يدركون العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا على نحو أكثر تعقيدا . ففى الوقت الذى يوافقون فيه على أن الشكل هو جزء من الإيديولوجيا ، يرون له قدرا من الاستقلال يؤهله للقيام بدور معادٍ للإيديولوجيا . بالنسبة لألتوسير ، تكون الأشكال التى يعمل عليها الأدب محكومة بالبناء المعمارى للإيديولوجيا ، ومن ثم فإنها تمتلك دورا موضوعيا سياسيا فى داخل العملية الاجتماعية . وهذا التمييز أكثر وضوحا فى كتاب تيرى إيجلتون (النقد والإيديولوجية) ، حيث يوضح . . « أن الأدب يعمل على دال الإيديولوجية ومدلول التاريخ ويحولهما ، فالأدب لا يفك - فقط - الرابطة بين الشكل والمعنى التى تصل دالا معينا بمدلول معين بمعنى مجرد ومحايد ، إنه يفكك ذلك الجسر المعين بين الشكل والمعنى الذى أحلته الإيديولوجية على التاريخ . وهو يفعل ذلك عبر الوسائل الشكلية التى من خلالها يقيم خلفية لعمليات تلك الإيديولوجية »[١٣] .

وهذه العلاقة بين الشكل والإيديولوجيا ، ربما أهلت فريدريك جيمسون لاستخدام مصطلح « إيديولوجية الشكل » ، وهو مصطلح أكثر دقة ووضوحا لأنه يدمج الجانبين السابقين فيرى الوظيفة المعادية للإيديولوجيا من منطلق إيديولوجية الشكل نفسه . إنه يرى أن الإيديولوجية ليست شيئا يكون الإنتاج الرمزى أو يمنحه ، ولكن الحدث الجمالى بذاته إيديولوجى ، وأن إنتاج الشكل الجمالى أو القصصى ينبغى أن يُرى باعتباره حدثا إيديولوجيا بذاته له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة[١٤] . وعلى هذا الأساس ، فإن مصطلح « إيديولوجية الشكل » يعنى عنده « الرسائل الرمزية التى تنقل إلينا عبر تواجد أنظمة إشارية مختلفة ، هى نفسها تمثل آثارا أو تنبوءات لأنماط من الإنتاج »[١٥] . وانطلاقا من هذا المفهوم يصل جيمسون إلى مصطلح آخر أكثر ملاءمة للنقد الأدبى هو مصطلح « محتوى الشكل » الذى نرى أنه يشير إلى الزاوية المحددة والدقيقة التى تصلح مجالا دقيقا لعمل النقد الأدبى .

- ٢ -

إن أقدم استخدام نعرفه لمصطلح محتوى الشكل ورد لدى اللغوى الدنماركى لويس هيلمسليف فى كتابه (مقدمة لنظرية فى اللغة) والذى يختلف قراؤه بشأنه . فبينما يشير جيمسون إلى أنه أقام رباعية من جوانب اللغة تتشكل من بعدى العبارة والمحتوى فى كل من جانبى اللغة : المادة Substance والشكل Form[١٦] ، نجد أن « ديكرو » و« تودوروف » يريان أنها سداسية ؛ حيث يتشكل كل جانب من ثلاثة أبعاد هى

بالإضافة إلى المادة والشكل ، المادة الخام Matiere[١٧] . غير أن أوضح نصوص هيلمسليف نفسه تشير إلى جانبين فقط كما رأى جيمسون . وهذا ما يتضح من النص التالى :

« يمكننا الحديث هنا عن معنى للعبارة ولا شيء يمنعنا من فعل ذلك ، برغم أنه غير معتاد . وإن الأمثلة المشار إليها : الجانب الأوسط من المنطقة العليا للفم ومتصل الصوائت ، هى مجالات صوتية للمعنى تتكون بشكل مختلف فى اللغات حسب وظائفها النوعية . ومن حيث إنها جوهر العبارة ، فإنها تتصل بشكل العبارة »[١٨] .

ومن هنا نفهم أن محتوى الشكل ـ إذا وافقنا على مرادفة Sens فى هذا النص بمصطلح Content فى نص جيمسون ـ على أنه الخلاف فى أداء المناطق الصوتية فى اللغات المختلفة . وهو يوضح فى النصوص التى تلى هذا النص أن معنى العبارة الواحد يمكن أن يعبر عنه بأشكال عبارة مختلفة ـ كما هو الحال فى اسم مدينة برلين مثلا .

ويأتى جيمسون لينقل هذا المخطط من المستوى اللغوى إلى المستوى الأدبى ، أو ما يسميه نظرية النوع فيصبح كما يلى :

الشكل	عبارة	وتعنى البنية السردية للنوع .
	محتوى	المعنى الدلالى للنمط النوعى .
الجوهر أو المادة	عبارة	العناصر الإيديولوجية السردية .
	محتوى	المادة الاجتماعية والتاريخية الخام .

فيصبح محتوى الشكل فى هذه النظرية مساويا لإيديولوجية الشكل ، أى المعنى الدلالى لنمط النوع الأدبى الذى ينبنى عنده على تحليل « تقنى وشكلى بأضيق معنى . ومع ذلك ، فإنه لا يشبه التحليل الشكلى التقليدى . إنه يسعى للكشف عن الوجود الفعال للعمليات الشكلية المستمرة والمتغيرة الخواص فى النص . ولكن فى مستوى التحليل المطلوب هنا ، فإن القلب الجدلى يأخذ مكانه حيث أصبح ممكنا إدراك مثل هذه العمليات الشكلية فى حد ذاتها بوصفها مضموناً مترسبا باعتبارها تحمل رسائل إيديولوجية خاصة بها ، متميزة عن المضمون الظاهر أو الجلى للعمل . وبمعنى آخر فقد أصبح ممكنا إبراز هذه العمليات الشكلية فى المنظور الذى سماه هيلمسليف « محتوى الشكل » وليس « تعبير » الأخير ، والذى هو موضوع كل المناهج الشكلية الضيقة . وهدف هذا التحليل عند جيمسون هو الوصول إلى صراع الأنواع الأدبية فى مرحلة معينة أو فى ما يسميه اللحظة التاريخية أو الوضع التاريخى ، لا بوصفه مسبباً للأنواع وإنما بوصفه « معوقا أو مانعا لعدد معين من الإمكانات الفنية المتاحة من قبل وفاتحا لإمكانات أخرى جديدة قد تتحقق وقد لا تتحقق فى الممارسة الفنية » . وهذا هو ما يحققه بالفعل فى دراسته للرومانس ؛ حيث يدرك العناصر الشكلية التى برزت وأجهضت بفعل الموقف التاريخى أو الاجتماعى[١٩] . وإذا كانت مشكلة مصطلح هيلمسليف أنه مصطلح لغوى ، (واللغة عنده ، كما هى عند دى سوسير شكل أساسا) ومن ثم فإن محتوى الشكل عنده لا يخرج عن معنى المناطق الصوتية ، فإن مشكلة المصطلح عند جيمسون هى أن الشكل عنده يستخدم بمعنى النوع الأدبى وليس الشكل . وهذا الأخير مختلف عن النوع كما سنحاول أن نوضح فيما بعد . غير أن هذا الاختلاف لا يقلل من أهميته بالنسبة لنا .

وثمة استخدام آخر للمصطلح يبدو أقرب إلى فهمنا ، وهو استخدام هايدن وايت فى كتابه (محتوى الشكل) ، الذى يقصد به القيمة التى يضفيها استخدام السرد على الوقائع التاريخية فى الخطاب التاريخى الذى هو مادة عمل أو موضوع الكتاب . يقول فى المقدمة :

« لقد صار ضروريا التعرف على السردى بعيدا عن كونه مجرد شكل للخطاب يمكن أن يملأ بمحتويات مختلفة حقيقية أو خيالية ، حسب الحالة ، وإنما باعتباره (أى السردى) يمتلك محتوى سابقا على أى تحقق يعطى له فى الحديث أو الكتابة . إن « محتوى شكل » الخطاب السردى فى الفكر التاريخى هو ما تبحثه مقالات هذا المجلد »[٢٠] .

ويقول فى موضع آخر :

« إن السردى ليس مجرد شكل خطابى محايد يمكن أن يستخدم أو لا يستخدم لتقديم الأحداث الحقيقية كما

تبدو بوصفها عملية تطورية ، ولكنه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمنات متميزة إيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة »[٢١] .

أما الاستخدام الرابع للمصطلح فهو « مضمون الأشكال الفنية » الذى استخدمه ك . و . كاجيف وف . كوزينوف فى فصلهما المعنون بـ « غنى مضمون الأشكال الأدبية » من كتاب (نظرية الأدب) .

وفى هذا الفصل نجد أن الصنف (النوع الأدبى) إذا استخدمنا كلمات م . م . باختين ـ هو ذاكرة الفن . أما المضمون الملموس لعدد من الأعمال الأدبية فيمكن أن يكون متنوعا بصورة غير محدودة ـ غير أن البناء نفسه يحافظ على خبرة مجمل العملية الإبداعية السابقة . وبدون ذلك يصبح من غير الممكن وجود أى تطور بل يتعذر وجود الفن نفسه . وبالإضافة إلى ذلك ، فإننا لن نفهم الجانب الجوهرى للنشاط الفنى ، من دون أن نكتشف هذه المضمونية الهائلة للشكل »[٢٢] ، ومن ثم فإن « المهمة الحقيقية للعلم الخاص بالأدب لا تنحصر أبدا فى الإشارة إلى هذه الأساليب أو تلك ، بل تنصب على الكشف عن الأهمية المضمونية لكل « أسلوب » . إن الطريقة الشكلية لم تشأ أن تأخذ على عاتقها حتى مثل هذا الواجب »[٢٣] .

ـ ٣ ـ

إن هذه الاستخدامات المختلفة لمصطلح « محتوى الشكل » تتفق فيما بينها برغم الخلافات التفصيلية ـ على معنى عام واحد : هو ما يحمله الشكل ذاته من دلالة اجتماعية فى الأساس سواء كان هذا الشكل يتسع ليشمل النوع ، أو يضيق ليقترب من الأسلوب أو التقنية ، غير أن هذا الاتساع أو الضيق يمكن أن يوقعنا فى المشكلة غير المحسومة بعد والخاصة بدلالة التقنيات أو أجزائها أى المواد الخام .

ففى الوقت الذى نرى فيه بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ينفون أى معنى عن التقنية والمادة الخام[٢٤] ، نجد آخرين يعطون للمادة الخام الأولية مدلولا ثابتا وقيمة مطلقة . يقول هيجل على سبيل المثال : « إن الأزرق هو سمة شىء أكثر دعة وهدوءاً من غيره . . فى حين أن اللون الأحمر هو كناية عن الشجاعة والهيمنة والتسلط . ويمثل الأخضر الحياد وعدم الاكتراث »[٢٥] ، وهذه القيم المطلقة ليست نتاجا للخصائص الموضوعية للون نفسه ، كما هو واضح من النص ، وإنما هى نتاج لتلقى جماعة بشرية معينة لهذه الألوان ، بدليل اختلاف تقييم الجماعات والشعوب لكل لون من هذه الألوان .

ويحاول ستولنيتز أن يقدم رأياً أقرب إلى الموضوعية حين يقول :

« إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام إلا إذا كان ذلك غصبا وافتعالا ، فالإحساس الذى يبعثه العمل يكون [. . .] مختلفا كل الاختلاف . ذلك لأن المعدن يتحداك ويستحثك على أن تصنع منه شيئا معينا حيثما أحسست بتماسكه ومرونته »[٢٦] .

وبرغم ما فى هذا النص من إدراك للخصائص الموضوعية للمادة الخام ، إلا أنه يبالغ فى أهمية هذه الخصائص إلى الحد الذى يجعلها تتحكم فى الفنان وتنفى قدرته على الاجتهاد لتطويع هذه الطبيعة وإعادة تشكيلها بما يحقق رؤيته .

وثمة محاولة أخرى أقرب إلى الدقة بهذا الشأن ، إذ تحاول البحث عن الخصائص الفيزيقية للون وتأثيرها على جسم الإنسان مما يسمح بإقامة علاقة جدلية بين الطبيعى والاجتماعى ـ ترى هذه المحاولة أن « الإشعاعات اللونية تؤثر فى جسم الإنسان محدثة تغيرات فيزيولوجية معينة ، ومثيرة شتى المشاعر ، فإن تأثير اللون الأحمر الكثيف لفترة طويلة يؤدى إلى ارتفاع ضغط الدم وإثارته إلى درجة كبيرة ويحدث دوارا وشعورا بالإنهاك ، وعلى العكس من ذلك فإن اللون الأخضر يخفض ضغط الدم ويزيل الإرهاق البصرى ويهدىء الأعصاب . . إن لون الشىء يؤثر بهذا الشكل أو ذاك فى الإنسان لأنه يرتبط بسواه من خواص الشىء التى لا ترى بالعين كالحرارة أو حالة المادة والخواص الكيميائية ولكنها تمارس تأثيرا كبيرا على نشاط الإنسان وتولد لديه مختلف المشاعر المرتبطة بمجالات الارتياح أو الاستياء » . وبرغم هذا الوضوح فى إطلاقية الخصائص الموضوعية للألوان ، إلا أن هذا الاتجاه يتدارك ليعلن أن هذا

الأمر ليس مطلقا ، إذ « يختلف المغزى الحسى للألوان من شعب لآخر »[٢٧] . ويمكننا أن نضيف من جماعة لأخرى فى إطار الشعب الواحد أو من فرد لآخر فى إطار الجماعة الواحدة ؛ بحيث يكون الأدق أن نقول إن ثمة خصائص موضوعية للعناصر الطبيعية المؤثرة فى حياة البشر ، ولكن هذه الخصائص هى نتاج لعلاقة هذه العناصر بالوعى البشرى الذى يتعامل معها ، بحيث إن اللون الأحمر رغم خصائصه الموضوعية يترك تأثيرات مختلفة عند الشعوب المختلفة بل فى مراحل مختلفة عند الشعب الواحد . والمثال الواضح على ذلك ألوان العلم الوطنى ، أو الألوان المكونة لإشارات المرور التى تختلف دلالاتها (وأحيانا عددها) من شعب إلى آخر .

مما سبق يمكننا أن نستنتج أن المادة الخام تحمل بذاتها خصائص موضوعية (فيزيقية اجتماعية) وقيما خاصة بها . غير أن هذه الخصائص والقيم من الضآلة والغموض فى حالة الجزئيات أو الوحدات الصغرى المفردة ، بحيث لا تكون نسقا متكاملا موجها من القيم ولا يتحقق هذا النسق القيمى إلا حين تدخل هذه الوحدات الصغرى المفردة أو المادة الخام فى نسق منتظم أو يعاد تنظيمها قصداً لتحقيق غاية محددة وموجهة . فى هذه الحالة يكون لدينا نسق من العلامات أو بمصطلح آخر يكون لدينا الشكل ، وفى هذه الحالة ، فإن نسق القيم المتضمن فى نسق العلامات أو الشكل ، يمكن أن يسمى محتوى الشكل فى أقرب معنى لمصطلح كوزينوف وكاجيف وهايدن وايت ، فى حين أن مصطلح جيمسون يظل أقرب إلى محتوى النوع ، وهو أعم من الشكل كما سنوضح فيما بعد .

إن محتوى الشكل فى العمل الفنى الذى هو محتوى العمل أو مضمونه ؛ لأن العمل الفنى ليس إلا شكلا دالا[٢٨] ، ليس ، فى الحقيقة ، سوى نتاج لعملية طويلة ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام (أو العلامات) وما تحمله من محتوى - أولى وجزئى - خارج العمل الفنى ، من ناحية ، وما يعطيه لها الفنان من محتوى حين يدخلها فى نظامه وترتيبه ، حسب رؤيته العامة التى يريد تحقيقها وتوصيلها فى العمل ، من ناحية أخرى . وفى رحلة الصراع الطويلة هذه يمكننا أن نجد مرحلة وسيطة هى مرحلة التقنيات ، فما التقنيات سوى شكل جزئى ينظم مفردات المادة الخام فى نسق صغير قائم على فكرة أو قيمة أو توجه . والمثال البارز على ذلك تقنية أو أسلوب المونولوج الداخلى فى الرواية ، إنه إعادة تنظيم اللغة بطريقة معينة تنطلق من إدراك لأهمية المناجاة الذاتية فى العصر الحديث مما يؤدى إلى الحرص على البقاء فى داخل الشخصية الروائية وتركها تتحدث كما تشعر أو تعيش داخليا . وهذا - بدوره - يؤدى إلى اضطراب فى الشكل المعتاد للغة فتختل العلامات النحوية والسياقية ، كما يختلف إيقاع اللغة بين السرعة والبطء حسب حالة الشخصية . . إلخ .

والفنان ، حين ينظم هذه النظم الصغيرة (التقنيات) فى نظام أكبر هو الشكل ، يدخل فى صراع بين محتويات هذه التقنيات التى كانت لها فى الأعمال الفنية السابقة أو حتى فى الحياة ، وبين رؤيته هو . بحيث يكون المحتوى النهائى هو ناتج هذا الصراع الذى قد تفتقد فيه رؤية الفنان ، وقد تتضمن فى الوقت نفسه المحتويات الأولية لمفردات التقنيات نفسها ، وقد تنفيها . ومن هنا ، فإن محتوى الشكل الذى هو الجانب الجوهرى فى النص أو العمل الفنى يستنتج أساسا من تحليل شكل العمل إلى مفرداته كى تكتشف ما تعطيه هذه المفردات من محتوى جمالى ، أى فكرى فنى يتضمن المشاعر والانطباعات والأحاسيس والتفضيلات . . . إلخ ، ومن ثم لكى نكتشف حجم الصراع بين محتوى هذه المفردات والنظام الذى وضعها فيه الفنان ، الذى يكشف عن رؤية الفنان ، ولكى نعرف - فى النهاية - محصلة هذا الصراع واصلين إلى المحتوى النهائى ، الذى ليس وحيدا ولا مطلقا وإنما هو متعدد لأنه صراعى ، كما أشرنا ، وقابل لأكثر من تَلَقٍ حسب ظروف التلقى نفسها .

إن محتوى الشكل فى العمل هو أساسا فى داخل النص أو العمل ، غير أنه متصل اتصالا وثيقا بمختلف الأطراف المساهمة فى العملية الأدبية أو الفنية . فهو متصل بالمبدع أيضا على نحو مباشر لأن رؤية المبدع هى أحد الأطراف الأساسية التى تساهم فى تحقيق محتوى الشكل ، كما أنه متصل بالمجتمع الذى يقدم المواد الخام ، والتى يمكن أن نسميها شكل الشكل ، وهو متصل أيضا بالمتلقى الذى يتلقى هذا المحتوى ، محكوما بمثل جمالى أعلى ناتج هو الآخر عن وضع هذا المتلقى الاجتماعى / الطبقى / الفئوى . ومن هنا ، فإننا نستطيع أن

تـرادف ـ أحيانـا – بين محتـوى شكل المبـدع أو الجمـاعـة ، ومثلها ، الجمالي الأعلى على نحو مجازي .

لقد بات معروفا على نحو يقيني أن للمجتمعات المختلفة وللجماعات أنماطا متغايرة من القيم والأذواق ومنها القيم الجمالية ، التي تسمى بالمثل الجمالي الأعلى ، والتي تتحدد حسب ظروفها الاقتصادية الاجتماعية/الثقافية ومن هنا أمكن الحديث عند جورفيتش على سبيل المثال عن « الأطر الاجتماعية للمعرفة » حيث نجد قيما للفلاحين ومعرفة ريفية تختلف عن معـرفـة المـدينـة في مـفـاهيـم الـزمـن والـطـبيعـة والمكان[٢٩] .... إلخ .

وأنماط القيم السائدة لدى كل جماعة هي الإطار العام لقيم الأفراد المنضوين تحت لوائها ، غير أن المبدعين ليسوا مجرد أفراد منضوين تحت لواء جماعتهم (طبقتهم أو فئتهم) وإنما هم أكثر الناس إحساسا بها ، وبتناقضاتها أيضا ، مما يعني أنهم ، لأنهم مبـدعـون ، غير مستسلمين لهذه القيم وأنهم يصارعونها بدرجات متفاوتة إما لإصلاحها أو للخروج عليها إلى قيم أفضل وأجمل . ولا شك أن هذا الصراع يزداد مع المراحل الانتقالية في المجتمعات ؛ حيث يزداد حجم التناقض في المجتمع وفي قيمه المختلفة ، ويزداد أيضا إحساس الفنان وربما وعيه بهذا التناقض ، ومن ثم بحثه عن نسق جديد من القيم يكون أكثر انسجاما وتحقيقا لإنسانية الإنسان .

ونحن ، حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفني مدركين من خلاله رؤية الفنان والمثل الجمالي الأعلى للمجتمع الذي يعيش فيـه ، نستـطيـع أن نمسـك بـدقـة بـرقبـة الصـراع الجمـالي/الاجتماعي الـدائر في المجتمـع في تلك اللحظة ، وموقف الفنان منه ؛ ومن هنا فإننا نتصور أن محتوى الشكل هو المفتاح الأساسي لدراسة النص أو العمل الفني ، ليس بوصفه عملاً متأثراً بالمجتمع وإنما بوصفه عملاً اجتماعياً ، ظاهرةً اجتماعية بذاتها ، تكمن اجتماعيتها في داخلها وليست مفروضة عليها من الخارج . ومثل هذا المفتاح كفيل بأن ينقذنا من مجموعة الثنائيات السابقة . فليس ثمة شكل ومضمون لأن المضمون ليس إلا مضمون الشكل وليس ثمة نص وسياق ، لأن النص سياقي واجتماعي . وليس ثمة داخل وخارج ، لأن الخارج كامن في الداخل ، ولأننا حين نحلل الشكل/النص فإننا نحلل في الوقت ذاته المضمون الاجتماعي ، لأن هذا الأخير كامن في الأول وجزء لا يمكن أن يُفصَل عنه . ومن ثم فإننا هنا نبتعد عن تقسيم الدراسة النقدية إلى فهم وتفسير كما هو الحال عند جولدمان وغيره . نحن في حاجة إلى اندماج للمرحلتين في مرحلة واحدة ، وبمفهومٍ مختلف : مفهوم لا يعتبر التحليل الشكلي في ذاته ضروريا بوصفه مرحلة مستقلة تؤهل إلى تحليل مضموني مستفيد من التحليل الأول . إن تحليلنا يقوم على متابعة محتوى شكل كل مفردة من مفردات التشكيل واحدة واحدة ، والنظام/التشكيل كاملا بما فيه من أنظمة فرعية متعددة ومعقدة ، وبما تحمله هذه الأنظمة من محتويات متصارعة ومتجادلة ، حتى نصل في النهاية إلى مجمل الشكل فنكون قد وصلنا إلى مجمل المحتوى .

— ٤ —

حسب المفهوم الذي أعطيناه لمصطلح (محتوى الشكل) بوصفه عنصراً حاكماً في عمليتي التشكيل والتلقي ، يبدو لنا أنه يقوم بالدور المهم نفسه ـ من ثم ـ في عملية التطور الأدبي ، ومن ثم تصبح له قدرة فائقة على تفسير بعض قوانين تاريخ الأدب والأدب المقارن وليس النقد الأدبي فحسب . لقد سبق القول بأن محتوى الشكل هو العنصر الدال على الصراع الاجتماعي في النص الأدبي ، وإذ يتغير الشكل فهذا يعني بالضرورة تغير محتواه . وإذا أردنا الدقة فإن تغير محتوى الشكل ـ إذا جاز لنا الفصل المنطقي ـ هو الذي يؤدي إلى تغير الشكل ذاته . وإذا كان محتوى الشكل (المثل الجمالي الأعلى) هو تمثيل لوجود الجماعة ، فإن تغير الجماعة البشرية يقود بالتالي إلى تغيير محتوى الشكل ومن ثم الشكل ذاته . وهذا هو معنى قول ليون تروتسكي بأن الشكل الجديد يتم اكتشافه والإعلان عنه وتطويره تحت ضغط ضرورة باطنية ، تحت ضغط طلب نفسي جماعي له ، ككل السيكولوجيا الإنسانية ، جذوره الاجتماعية[٣٠] ، وهو المعنى نفسه الوارد في مقولة بييرزيما « إن الشفرات الجديدة تولد مع الظهور التاريخي لمصالح جماعات جديدة »[٣١] .

غير أن مشكلة هذا الربط هى أن الشكل ليس ثابتا على الإطلاق ، فكل عمل أدبى له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى ، حتى بالنسبة للكاتب نفسه أو لزملائه فى المرحلة نفسها. ولا شك أن المصالح الاجتماعية ليست ثابتة ، فهى الأخرى فى تغير دائم فى كل لحظة . وتستطيع دراسة محتوى الشكل الصراعى فى كل عمل على حدة أن تقودنا إلى إدراك هذا التغير فى المصالح الاجتماعية وفى العلاقات الاجتماعية الكامنة فى اللغة وعناصر الشكل المختلفة . وهى - كما سبق القول - علاقات جمالية فى الوقت نفسه ، دون إدراكها لا نكون قد وصلنا إلى خصوصية النص المدروس الذى يمثل سلاحاً فى معركة حياتية يعيشها البشر طوال الوقت وإن لم يشعروا بها أو يعوها .

وإذا كانت دراسة محتوى شكل النص هى صميم عمل النقد الأدبى ، فإن دراسة محتوى التحول الشكلى ، كما يقول تروتسكى وزيما ، هى صميم عمل المؤرخ الأدبى ودارس الأدب المقارن . وفى هذه الحالة فإنه من الأفضل الانتقال إلى المعنى الذى يستخدم به فريدريك جيمسون محتوى الشكل ، أى محتوى النوع ، أى المعنى الدلالى للنمط النوعى فى ضوء نمط إنتاج معين .

إن مصطلح « النوع الأدبى » يتميز عن مصطلح « الشكل الأدبى » بكونه يشمل مع الشكل مضمونا ، فكل نوع أدبى يتضمن عناصر مضمونية يفرضها النوع ذاته . مثال ذلك نمط قيم البطل فى الرواية مقارنا بنمط قيم البطل فى الملحمة أو فى السيرة الشعبية أو فى الحكاية الشعبية أو فى القصة القصيرة . . . إلخ . غير أنه ، بجانب هذا التمايز بين المصطلحين ، فإن العناصر الشكلية فى (النوع) تتميز عن الشكل بكونها أكثر تجريدا ، باعتبار أنها تشمل العناصر المشتركة التى تتوفر فى مجمل أو معظم الأشكال التى تنتمى إلى هذا النوع . ومن حيث هى كذلك ، فإنها تحمل محتوى شكل يمثل العناصر الأكثر عمومية ومن ثم ثباتا فى هذه الأشكال ؛ ومن هنا فإنها تمثل أكثر العناصر عمومية وثباتا فى مرحلة الجماعة التاريخية الممتدة . وعلى هذا الأساس يمكننا أن نفهم الربط بين الانتقال فى الأنواع الأدبية وتغير نمط الإنتاج الاجتماعى/الاقتصادى . مع ملاحظة أن هذا الربط ليس ربطا آليا لأنه لا تغير نمط الإنتاج ولا الانتقال من نوع أدبى إلى آخر يتم فجأة ، وإنما يمر عبر تراكمات كمية طويلة المدى ، قد تمتد إلى قرون عديدة .

إن هذه التفرقة مهمة لكونها تساعدنا على فهم عدد من عناصر جدلية العلاقة بين الآداب المختلفة فى المراحل المختلفة ؛ بحيث يجوز لنا القول - مثلا - إنه بينما يمكن أن ينتقل نوع أدبى من مجتمع إلى آخر إذا كان هذان المجتمعان فى مرحلة تاريخية أو نمط إنتاج واحد ؛ يسمح بإمكانية تبادل (محتوى) نوع واحد كما هو الحال فى الرواية باعتبارها نوع نمط الإنتاج الرأسمالى ، فإن الأشكال لا يمكن أن تنتقل لأن محتواها من الدقة والخصوصية بحيث يتحتم أن تفرز فى مجتمعها فرزا داخليا . ولتوضيح هذا التحديد أقول إن رواية فرنسية أو روسية أو أمريكية يمكن أن تترجم إلى العربية أو يمكن أن يقرأها أديب عربى فى لغتها الأصلية فيتأثر بها . ولكنه إذا أراد أن ينقل شكلها إلى عمل هو منتجه ، فلن يستطيع ذلك دون أن يشوه الشكل ذاته ودون أن يشوه تجربته العميقة إذا كانت لديه تجربة عميقة حقا ، أى خاصة به وبالتالى بوعيه الجمالى ومن ثم بمجتمعه . غير أن هذا لا يعنى على الإطلاق عدم قدرة الكاتب على الإفادة من أشكال الأعمال التى يقرؤها أو تدخل إلى خبرته بشكل أو بآخر ، يمكنه أن يفعل ذلك ولكن بعد إفقاد الأعمال شكليتها ، وذلك بمعنيين : أن يفككها إلى عناصرها الأولى التى يمكن أن نسميها التقنيات أو حتى ما هو أصغر منها أى المواد الشكلية الخام ، (نمط بناء الجملة مثلا) وأن يتمثل هذه العناصر الأولى فى ضوء الوعى بمحتواها فى حالة كونها شكلا وفى ضوء تطويرها وتطويعها لكى تلائم محتوى شكله الخاص أو وعيه الجمالى ، أى محتوى شكل جماعته إذا جاز لنا هذا الاستخدام المجازى . فى هذه الحالة - الصحية - وحدها لن يكون الشكل قد انتقل وإنما تمثل فى شكل جديد خاص بالمؤلف وبتجربته الفنية كلاً . وفى هذه الحالة وحدها أيضا - سوف تستطيع الجماعة أن تجد محتوى شكلها ، ومن ثم يصبح شكلا فاعلا ومؤثرا .

ولعل مثال الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث أن يوضح ما أردت قوله . فبرغم النماذج العديدة التى بين أيدينا للتحرر من شكل القافية الموحدة فى الشعر العربى القديم ومن بينها الشعر المرسل ، فإن الشكل الأساسى الذى ساد نحو ثلاثة

عشر قرنا ـ أو أكثر من الزمان ـ كان هو شكل القافية الموحدة بسبب ظروف اجتماعية معقدة ومستقرة فى إطار نمط إنتاج واحد تقريبا . ومع نهاية القرن الماضى ومع تغير هذه الظروف نسبيا مختلطة بالتأثر بالشعر الأوروبى ، بدأنا نجد دعوات ومحاولات لكتابة الشعر المرسل . إلا أن هذه المحاولات سرعان ما فشلت تماما . لماذا ؟ لأن هؤلاء الدعاة حينما نقلوا الشعر المرسل نقلوه شكلاً مغلقاً دون أن يبحثوا فى مبررات وجوده (محتواه) ودون أن يعيدوا تمثله فى ضوء محتوى شكلهم وجماعتهم ، ومن هنا مثلا نجد أنهم وقعوا فى أحبولة غريبة جدا وذات دلالة بالغة . فقد أفقدوا نهايات الأبيات التماثل ، فى حرف الروى ، ولكنهم لم يفقدوها القافية بما هى بناء كامل من الأصوات المتجاورة . فحدث هذا التنافر الشديد بين بقاء القافية وغياب الروى ، فكان على المتلقى أن يهىء نفسه للروى بفعل وجود القافية دون أن يجده . وبالإضافة إلى ذلك ، لم يعوض هؤلاء الشعراء المتلقى العربى عن هذا الغياب الفج بوسائل شكلية أخرى هى ألصق ما تكون بشكل الشعر المرسل ونقصد بالتحديد التضمين[٣٢] ، ولعلهم فى هذا كانوا تجسيدا للتناقض الحاد فى الوعى الجمالى فى تلك اللحظة التاريخية الخطيرة من حياة المجتمع العربى ، لحظة الانفصال القسرى الذى وقع فيه المثقفون عن مجتمعهم ، دون أن يكونوا هم أنفسهم على أتم الاستعداد ـ داخليا ـ لهذا الانفصال . وكأن محتوى شكلهم العميق ظل محافظا ـ دون أن يدرى ـ على القافية ، أما شكلهم المنفصل تحت الضغوط الخارجية فقد فرض غياب الروى . وفى هذا إشارة واضحة إلى بقاء البنية الاجتماعية القديمة مع التقليد لشكل المجتمع الأوروبى .

ـ ٥ ـ

تمتد أهمية محتوى الشكل إلى خارج الأدب والدراسات الأدبية ، إلى مختلف الفنون ، بل إلى كثير من الظواهر الحياتية القريبة من الفنون مثل العمارة والملابس وتخطيط المدن وأذواق الطعام والشراب ، والبعيدة عنها مثل أنماط السلوك والعادات والتقاليد . . إلخ . بل يمكن القول إن محتوى الشكل فى هذه الفنون والظواهر الحياتية يبدو أكثر أهمية منه فى الأدب لسبب رئيسى ، وهو أن وسيلة التشكيل فى الأدب ـ أى اللغة ـ يمكن أن تدل دلالة اجتماعية متواضعا عليها ، وهو ما يسمى بالمعنى المعجمى الذى تحمله الكلمات ، فى حين أن الفنون غير اللغوية لا تملك هذا المعنى إلا فى حدود ضئيلة جدا ، ويتضح هذا الأمر فى فنى الموسيقى والفنون التشكيلية . فهذان الفنان ليسا فى الحقيقة إلا النموذج الأدق للقول بأن الفن هو شكل دال .

إن النغمات الموسيقية والمواد الخام (الحديد أو الحجر أو الجرانيت أو اللون والضوء والظلال . . . إلخ .) تملك حدا أدنى من المحتوى الإعلامى أو المعنى الاجتماعى الذى تحمله الكلمة فى اللغة ، ومن ثم فإن تنظيم الفنان لهذه المواد يبدو أقل صراعية من تنظيم الكلمات اللغوية ، لأن هذه الأدوات أكثر طواعية وأقرب إلى الحياد ، بحيث يستطيع الفنان أن يشكلها بحرية أعلى نسبيا ، ومن ثم يعطيها محتوى شكله الخاص دون صراع عنيف مع محتواها السابق ، لأنه ليس كبيرا ولا حاسما بالدرجة نفسها التى للغة .

على هذا الأساس ، تصبح دراسة (محتوى الشكل) فى الفنون وامتداداتها إلى الظواهر الحياتية التى أشرنا إليها ، هى ميدان العمل الوحيد أمام الناقد الفنى ، حيث لا مهرب أمامه للحديث عن (مضمون فكرى) خارج التشكيل ، وإن كان أمامه المهرب المألوف للحديث عن العلاقات الجمالية فى التشكيل والنسب والأبعاد وما إليها ، غير أن هذا المهرب يوقف الناقد قبل الوصول إلى القيم الجمالية الحقيقية الكامنة وراء هذه العلاقات والنسب والأبعاد ، أى المحتوى الاجتماعى لهذه العلاقات ، ونقصد به المحتوى الجمالى ذا الطابع الاجتماعى ، كما سبق أن أوضحنا .

ولتوضيح أهمية دراسة من هذا المنظور للنحت على سبيل المثال ، فلنتأمل لمسة يد الفلاحة المصرية لرأس أبى الهول فى تمثال « نهضة مصر » الشهير للفنان محمود مختار . هذه اللمسة التى أثارت فى الثلاثينيات خلافا شديدا فى تفسير دلالتها ، ولاتزال تثير الخلاف نفسه ، فى نفوس المتلقين الذين يشاهدون التمثال يوميا ، وهى اللمسة التى تحدد ـ فى تقديرى ـ معنى « النهضة » التى يمثلها التمثال بصفة عامة ، بمعنى أنها يمكن أن

تكون مركز التمثال ، وإن لم تتحقق دلالتها وتدرك دون إدراك بقية العلاقات فى التمثال .

بداية ، لابد من إدراك العناصر المكونة للعمل كُلاً ، التى تتمثل أساسا فى الفلاحة المصرية وأبى الهول . والملاحظة البارزة هى أن الفلاحة تحتل مساحة أكبر كثيرا من مساحة أبى الهول كما أن الفلاحة واقفة بشموخ وأبا الهول يقعى بكبرياء كما هو الحال فى التمثال الأصلى لأبى الهول الفرعونى . وتمتد يد الفلاحة إلى رأس أبى الهول لتلمسها (اليد) بانحناءة راحتها الخفيفة والرقيقة إلى أعلى درجة ، وعلى نحو غامض يسمح بتفسيرات متعددة .

التفسير الأول هو أن الفلاحة تستنهض أبا الهول من جلسته كى ينهض معها ويساعدها ، وكأن الحاضر يستنهض الماضى ليقف معه ضد تحديات العصر . أما التفسير الثانى فهو أن الفلاحة تستند بيدها على رأس أبى الهول ، وكأن الحاضر يعتمد على الماضى فى نهضته . غير أن مختار[٣٣] نفسه قد قدم تفسيراً ثالثا أميل إليه وهو أن طبيعة انحناءة راحة اليد تعطى إحساسا بأنها أقرب إلى مجرد التعامل مع الماضى بنوع من الحنان . ثمة اعتراف قوى بوجوده وبالعلاقة الخفية بينه وبين الحاضر ، لكن رؤية الفنان كما تجسدت فى محتوى تلك اللمسة ، تكاد تنفى إمكانية الاستعانة بهذا الماضى أو حتى إمكانية استنهاضه ، وهذا ما تؤكده القوة والنضارة والشموخ الماثل فى شخصية الفلاحة/الحاضر .

صحيح أن كل هذه الخصائص قد أمكن تحقيقها فى التمثال بفضل خصائص مادته الخام الجرانيت ، الذى كان استخدامه ـ دون شك ـ نوعا من التواصل مع التراث الفرعونى فى النحت ، إلا أن هذا الجرانيت قد جاء هو أيضا من أسوان الحديثة ، ولم يجىء من الماضى الفرعونى ، بحيث يمكن القول إنه حتى المادة الخام تحمل المحتوى الصراعى نفسه ، الحاضر القائم بنفسه ومنه صنع التمثال ، ولكن هذا الحاضر متواصل ـ رمزيا ـ مع الماضى .

وفى ضوء هذا الفهم يمكننا أن ندرك مفهوم مختار للنهضة المصرية الحديثة على أنه نهوض حى عصرى ، يعتمد بصفة أساسية على الشعب الذى رمزت إليه الفلاحة ، والعديد من تماثيل مختار عن وجه بحرى ووجه قبلى وشيخ البلد . . . إلخ .

صحيح أن لدى مختار تماثيل ميدانية أخرى للسياسيين والزعماء ، ولكن هؤلاء الزعماء لم يكونوا مجرد سياسيين ، بالمعنى السلبى للسياسيين فيما بعد ، وإنما كانوا زعماء ثورة شعبية هى ثورة ١٩ المهمة ، والتى كانت روحها وراء تمثال النهضة وموسيقى سيد درويش[٣٤] وغيرهما من النهضات الفنية والفكرية ، التى يكاد يكون فهم محمود مختار وسيد درويش أقصاها وأقربها إلى المفهوم الحقيقى للنهضة ، نظرا لتواصلها الحقيقى مع القيم الشعبية ، خاصة القيم الجمالية البادية بوضوح فى ملامح الفلاحة وملابسها ، وهو تواصل لم يكن يتحقق فى الفن لو لم يكن تواصلا أصيلا داخل الفنانين استمر طوال حياتهما القصيرة .

إن أصالة سيد درويش قد تبدت بوضوح فى محتوى شكل فنين قد امتزجا معا فى الغناء ، هما الشعر والموسيقى ، ثم اندمج هذان الفنان فى فن ثالث هو المسرح ، فصار محتوى شكل شديد التركيب (وربما كانت هذه هى أهمية المسرح الغنائى والشعرى ، وأهمية السينما أيضا حيث تمتزج فيها العديد من الفنون السمعية والبصرية . . . إلخ) . ورغم تركيبة محتوى الشكل فى عمل سيد درويش ، وهى تركيبة كانت كفيلة بتحقيق خلطة مزيفة لو لم يستطع الفنان أن يعيد النظر فى كل هذه الفنون بعين مصرية شعبية أصيلة تدرك القيم الجمالية لدى أبناء هذا الشعب . من هنا ، فإن الفنان قد استطاع أن ينفى الموسيقى التركية ، واستطاع أيضا أن ينفى الشعر المصنوع سواء كان كلاسيكيا أو رومانتيكيا،وأن يلجأ إلى الغناء الشعبى العامى بل إلى نداءات الباعة الجوالين ويصنع منها شعرا ، واستطاع أخيرا أن يصل إلى صيغة درامية قريبة من الشعبية وبعيدة عن القوانين التى كان المثقفون المصريون يستوردونها ـ وقتذاك ـ من المسرح الكلاسيكى الغربى . ومن ثم ، فإن محتوى الشكل المركب فى عمل سيد درويش ، استطاع بفضل وعيه بمحتوى شكل (= القيم الجمالية) شعبه أن يجعل من التركيب ميزة كبيرة تثرى العمل وتكثف الدلالات والتوترات الفنية فيه ليحقق للمتلقى قدرا أعلى من المتعة والمعرفة .

هذه النماذج السريعة لدراسة محتوى الشكل فى الفنون المختلفة تكشف عن أهمية هذا المنظور فى معرفة التكوين العميق

للعمل الفنى ، وإدراك وضعه الحقيقى - سلبا وإيجابا - فى تاريخه النوعى الخاص ، وتاريخ مجتمعه وشعبه ، وهو منظور ، يبدو - إذن - شديد الأهمية فى إعادة النظر فى تاريخ فنوننا كله ، بما فيها الظواهر الحياتية القريبة من الفنون ، أو حتى التى تبدو بعيدة عنها ، إذ إنها فى الحقيقة متصلة بالفن مثل التقاليد والعادات .. إلخ ، إعادة نظر تستطيع أن تكشف عن قوانين التطور لهذه الفنون ، والانحرافات التى حدثت فيها ، وكيف كان ذلك كله مؤشرا على قوانين التطور لحياتنا الحديثة كلها .

وهى مهمة ضرورية فى تقديرى لا يستطيع غير النقاد القيام بها ، شريطة أن يمتلكوا هذا المفهوم الجديد للنقد ، باعتباره عملاً علمياً يسعى لكشف محتوى الشكل ، فيكون أمينا مع الأعمال الفنية من ناحية ، ورائدا حقيقيا ومفيدا للمتلقى من ناحية ثانية ، ومضيفا إلى الوعى والمعرفة المعاصرين إضافة حقيقية .

الهوامش :

(١) يقول Bennett فى كتابه الماركسية والشكلية ، إن السؤال ذاته سؤال مغلوط وإنه أقرب الى الميتافيزيقا ، نظرا لأن كل عصر يحدد مفهوما للأدب يختلف عن الآخر (ص ١٠٥) ، وأرى أنه رغم صحة مقولة التغير فى مفهوم الأدب عبر العصور إلا أن مجموعة من العناصر تبقى جامعة للمفاهيم المختلفة .

(٢) ميخائيل باختين : القول فى الحياة والقول فى الشعر . مساهمة فى علم شعر اجتماعى ، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوى . مجلة (الآداب) . بيروت ، عدد يوليو أغسطس ١٩٨٨ ، ص ٣٨ .

(٣) جورج لوكاتش : الروح والأشكال ، نقلا عن تيرى إيجلتون : التاريخ والشكل ترجمة منى أنيس ، مجلة (خطوة) غير الدورية . العدد السادس ، سبتمبر ١٩٨٤ . ص ٥٩ .

(٤) انظر : Yu. Tynianov, De L'évolution Literaire, in (Théorie de la Littérature. Textes des formalistes Russes). ed. T. Todorov, Seuil, Paris 1964, p. 131.

(٥) باختين : القول فى الحياة والقول فى الشعر ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .

(٦) نفسه ص ٣٩ . وقد ورد مصطلح علم اجتماع الشكل ص ٥١ من الترجمة و ص ٢١٤ من الأصل الفرنسى فى كتاب .
Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtine: Le Principe dialogique éditions Du Seuil, Paris, 1981.

(٧) انظر : Pierre, V. Zima, L'Ambivalence Romanesque, Proust, Kafka, Musil, Le Sycomore, Paris, 1980, p. 46.

(٨) انظر : Zima, Ibid, p. 40-41.

(٩) انظر : Ibid, p. 11.

(١٠) انظر : Ibid., p. 47.

(١١) انظر : Pierre Zima, L'indifférence Romanesque; Sartre, Moravia, Camus; Le Sycomore, Paris., 1982.
ولزيما تحليلات شبيهة فى كتابه الصادر ١٩٨٦ بعنوان :
Manuel de Sociocritique ترجمته عايدة لطفى وراجعته أمينة رشيد وسيد البحراوى بعنوان النقد الاجتماعى . نحو علم اجتماع للنص الأدبى وصدر عن دار فكر للدراسات والنشر . القاهرة ١٩٩١ . راجع نقدنا لزيما فى مقدمة الترجمة .

(١٢) عن وجهة نظر مدرسة فرانكفورت ، وخاصة أدورنو فى دور الشكل فى الإيديولوجيا القريب جداً - وإن كان غامضا - من وجهة نظر إيجلتون ، راجع :
Fredric Jameson: Marxism and Form, Princeton University press, Princeton, New York, 1971, p.10. 15-16,34-35

(١٣) انظر : Bennett, Ibid, p. 129.
وراجع أيضا إيجلتون : التاريخ والشكل . مرجع سابق ص ٦١ .

(١٤) انظر : Frodrie Jameson: The Political Unconsiousness. Cornell University Press, U.S.A.1981, P. 77.

(١٥) انظر : Ibid., p. 76.

(١٦) انظر : Ibid., p. 147.

(١٧) انظر : O. Ducrot, T. Todorov, **Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage.** Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 36 – 41.

(١٨) انظر : L. Hjelmslev: **Prolégoméness a une Théorie du Langage,** traduit du danois par Lina Canger, éditions de Minuit, Paris., 1968, 1971, p.74.

(١٩) انظر : Jameson, **The Political Unconsciousness,** p. 148

(٢٠) انظر : Hayden White, **The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation.** The John Hopkins University press. Baltimore and London, 1987, p. XI.

(٢١) انظر : Ibid., p. IX.

(٢٢) **نظرية الأدب** . تأليف جماعة من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمى . د . جميل نصيف التكريتى . منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٥٤ .

(٢٣) نفسه ص ٦٣ .

(٢٤) انظر : Claude Prevost: **Littérature, Politique, Idéologie,** Editions Sociales, Paris, 1973, p. 221.

(٢٥) ستولنيتز النقد الفنى . ترجمة د . فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ١٩٨١ . ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .

(٢٦) نقلا عن : أوفسيانيكوف : **أسس علم الجمال الماركسى اللينينى** ، ترجمة جلال الماشطة - دار التقدم . موسكو ١٩٨١ . ص ١٢٨ .

(٢٧) نفسه - ص ١٢٨ .

(٢٨) عن أهمية الشكل كجوهر - فى علاقته بالمادة الخام ، وفى تطور الفن ، راجع غاتشيف ، **الوعى والفن** ، ترجمة د . توفل نيوف . مراجعة د . سعد مصلوح . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . فبراير ١٩٩٠ - ص ٢٧ - ٢٨ .

(٢٩) جورج جورفيتش ، **الأطر الاجتماعية للمعرفة** ترجمة د . خليل أحمد خليل . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨١ .

(٣٠) ليون تروتسكى ، **الأدب والثورة** ترجمة جورج طرابيشى . دار الطليعة بيروت - ١٩٧٥ - ص ٥٥ .

(٣١) أنظر : Zima; L'indifférece Romanesque, Ibid., p. 29.

(٣٢) راجع حول هذه القضية . سلمى الخضراء الجيوسى ، الشعر العربى المعاصر . مجلة عالم الفكر . الكويت . العدد الثانى ١٩٧٣ - ص ٣٢٩ - ٣٣٠ و د . شكرى عياد موسيقى الشعر العربى ، دار المعرفة : القاهرة ط ١ ، ١٩٦٨ . وكتابنا ، (**موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو**) ، دار المعارف . مصر ط ١ - ١٩٨٦ ص ١٩٥ . والمعروف أن القافية ليست مجرد تكرار حرف الروى فى نهاية كل بيت ، وإنما هى بنية مكونة من مجموعة حروف لابد أن تتكرر هى هى بصرف النظر عن اتفاق الأصوات غير الروى .

(٣٣) يقول مختار فى رسالته إلى الأجيال المقبلة :

« وأصابعها التى وضعتها بخفة فوق أبى الهول ، إنما تدل على تتابع الحلقات وارتباط الحاضر بالماضى » راجع : **بدر الدين أبو غازى :** (المثال مختار) - الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ . ص ١٢٠ .

(٣٤) عن أهمية موسيقى سيد درويش فى حياتنا راجع : فتحى غانم . **الفن فى حياتنا** . سلسلة الكتاب الذهبى . روز اليوسف . القاهرة ١٩٦٦ . الفصل الخاص بسيد درويش .

الحرية والانضباط
فى الإبـــداع *

فيليب جونسون ليرد

« إن إرادة المرء الحرة غير المقيدة ، وميوله الخاصة ، أيا كانت درجة اندفاعها أو تهورها ، وتخيله الخاص الذى يتأجج أحيانا فيصل به إلى مشارف الجنون ، هو أفضل وأعظم ما يمتلكه الإنسان ، وهو جانب لم يوضع فى الاعتبار ، وذلك لأنه يستعصى على أى تصنيف ، ويترتب على إغفاله أن تحيق بالأنظمة والنظريات أوخم العواقب » .

دستويفسكى ١٨٦٤

الإبداع لغز غامض ، ويعتقد كثير من الناس أنه يجب أن يظل كذلك . لا تقم بفحص الإبداع وأنت على مقربة شديدة منه ، هذا ما يقوله لنا الإنسان الرومانتيكى القلق ، وذلك لأن هناك خطورة كبيرة فى معرفة الكثير عنه ، فإذا اكتشفنا منابع الإبداع ، فإن هذه المنابع قد تجف على الفور . أما الواقعى ذو النزعة الكلبية المتشككة[1] فيؤكد وجهة أخرى من النظر . فهؤلاء الذين لا يقدرون على الإبداع يقومون بدراسة من يقدر عليه . لذلك قام النقاد والمؤرخون بتقييم النشاطات الإبداعية من خلال المبادىء العامة السائدة فى عصرهم . كذلك قام الفنانون والعلماء بتأمل إلهاماتهم وإلهامات الآخرين الخاصة . وأيضا ، وإضافة إلى كل هؤلاء ، قام علماء النفس بتطبيق الاختبارات لقياس الإبداع ، وبإجراء التجارب لاستكشاف جوانبه المختلفة ، وبتنفيذ بعض التدريبات لتدعيمه ، وبعمل بعض الفحوص للكشف عن وجوده فى حياة الموهوبين من الأفراد . وعلى عكس التشابه بين أصحاب وجهة النظر الرومانتيكية ووجهة النظر الواقعية ، وحيث مورس قدر كبير من الخيال فى دراسة الخيال ، كنا - علماء النفس - أسوأ الناس فى هذا الشأن ، لقد كنا - لسوء الحظ - حكماء أكثر مما يجب .

* هذه ترجمة فصل : Freedom and discipline من كتاب : The Nature of Creativity, Contemporary Psychological perspectives (Ed.) Robert J. Sternberg cambrkdge: Cambridge Universtiy Press, 1988, PP. 202-219.

وقد قام بالترجمة شاكر عبد الحميد أستاذ علم النفس المساعد ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

تـوقف عدد قليـل من دارسى الإبـداع كى يعـرف هـذا الموضوع الذى يقوم بدراسته . وبشكل عام ، فإن التعريفات المسبقة لا تعمل على تقدم العلم بل تعمل على إعاقته . إن تقدم العلم هو ما يمكننا ، على أية حال ، من وضع التعريفات اللازمة عن هذا التقدم فى إطار يتسم بالسموق . وهدفى فى هذا الفصل أن أصل إلى مثل هذا التعريف للإبداع . ومن أجل الوصول إلى هـذا الهدف سـأقوم أولا بتحليـل طبيعة الإرادة الحرة ، وذلك لأنه كى يكون المرء مبدعا ، لابد أن يكون متسما

بحرية الاختيار من بين عـدد من البدائـل . ثم إننى سأقـوم بـالنظر ، بعـد ذلك ، فى الضـوابط التى ينبغى وضعها عـلى الإبداع ، وذلك لأن ماليس مضبوطا ليس إبداعيا ، وستمكننى هذه الاعتبارات من افتراض نظرية حاسوبية (أو كومبيوترية Computational) حول العمليات الإبداعية ، وتفترض هذه

النظرية وجود علاقة ما بين القوة الحسابية والمطالب المؤقتة زمنيا التى تدفع نحو إبداع أفكار جديدة . وسأقوم باستكشاف هذه الفكرة فى مجال قابل لأن نطرقه ـ ألا وهو الإبداع الموسيقى ـ وقابل لأن نؤسس فيـه أدلة معينـة مؤكدة عـلى هيئة بـرامج للكمبيوتر تعمل بدورها على تـوكيد نغمـات آلة « البـاص » الجهيرة وتعمل أيضا على إنتاج بعض متتابعات التآلف النغمى Chord Sequence فى مجال الموسيقى .

هذه النظرية نظرية حاسوبية وذلـك لأننى أريد أن أتجنب النقص الذى شاع فى كل نظريات الإبداع بـدءا من والاس (١٩٢٦)وحتى باتيسون (١٩٧٩) والذى تمثل فى وجود خليط من الغموض وعدم الاكتمال الذى تم النظر إليه إلى حد كبير على أنه أمر مسلم به . فإذا كان الكم الخاص بالديناميكا الكهربية والكم الخاص بعلم الأرصاد الجوية قابلين لأن تتم نمذجتهـا حاسوبيـا ، فإنـه قد يكـون من الممكن القيام بـالشىء نفسه بـالنسبة لنـظريات الإبـداع . ويعد من قبيـل الاستراتيجيـة المعقولة أن نبـدأ من ذلك الفـرض الذى فحـواه أن عمليات الإبداع قابلة لإجراء الحسابات الكمية عليهـا ، فإذا لم تكن كذلك ، فـإنها تقع خـارج نطاق العلم ، وإلا ربمـا كانت الأسس التى تقوم عليها النظرية الحسابية الكميـة هى بمثابـة الأسس الخاطئة .

تعريف عامـــل :

يقدم لنا أفضـل قامـوس حديث فى علم النفس (Reber, ١٩٨٥) التعريف التالى :

الإبداع : مصطلح يستخدم فى التراث التقنى أو المتخصص بالطريقة نفسها التى يستخدم بها فى التراث الشائع ، أى أنه يستخدم للإشارة إلى العمليات العقلية التى تؤدى إلى الحلول ، والأفكـار ، والتصـورات والأشكـال الفنيـة ، والنـظريـات أو النواتج التى تتسم بكونها فريدة وجديدة .

وفيما عدا تحذير واحد ، سأعود إليه فى حينه ، دفعا لسوء الفهم ، فإننى أعبر عن استحسانى الكبير لهذا التعريف . لكننى أخشى أن يؤدى تأكيد هذا التعريف على العمليات العقلية إلى اكتسابه عدداً قليلاً من المؤيدين فى مجالات معينـة . ومن ثم دعنى أقوم أولا بالدفاع عن هذا التعريف .

قام سيمونتون (١٩٨٤) فى مشروع من مشروعات القياس التاريخى العلمية ذات السحر الخاص[٢] بتحليل أنواع عديدة من البيانات ، وكشف عن وجود علاقة منظمة بين مثل هذه البيانات وبين الفرص المتاحة أمام أى فرد كى يصبح عبقريـا يشار إليه بالبنان . وقد عرف سيمـونتون العبقـرية فى ضـوء الشهرة والتأثير ولم يضع أى تمييز بين الإبداع والقيادة . وكتب يقول : « عندما يتم وضع معظم مشاهير المبدعين والقادة تحت الفحص الدقيق ، يتلاشى الفرق بين الإبداع والقيادة ، وذلك لأن الإبداع يصبح نوعا من القيادة » . ولا يستطيـع أحد أن يتشكك بأن بعض المبدعين قد يصبحون قادة أو أن قادة معينين قد يظهرون فى سلوكهم درجة عالية من الإبداع . لكننا يجب أن نقول أيضا بأنه لم يحدث أن توفـر بالنسبـة لكل المبـدعين العظماء مدارسهم الإبداعية أو تلاميذهم المتميـزين ، أو أنهم قـد حصلوا حتى على التقـدير المناسب لعظمتهم خـلال حياتهم . ففى عصره كان« يوهان سباستيان باخ » معروفا فقط بوصفه عازفا لآلة الأرغن ، وأهملت مؤلفاته الموسيقية حتى قام « مندلسون » وغيره من مؤلفى الموسيقى فى القرن التاسع عشر بالاعتراف بعبقرية باخ (الذى كـانت أساليبـه ليست كبيرة التأثير عليهم) . وعلى العكس من ذلك ، فإن القائد السياسى أو العسكرى قد يصبح قائدا من خلال ممارسته أو استخدامه للقوة ، وكذلك قد يصبح القائد الروحى أو الدينى قائدا من

خلال فضيلة الزهد أو التنسك . كما لا تحتاج القيادة لأن تتكيء على الخيال . ولا يوجد أى مبرر عدا الصيغة التى قدمها « سيمونتون » كى يحدث ذلك الاتحاد بينها وبين الإبداع . إن عقل القائد الناجح قد يعمل بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التى يعمل من خلالها عقل المبدع الكفء ، وقد يتمثل الخطر الكامن فى قيامنا بالتوحيد بين القيادة والإبداع ، فى أن يتم إغفال الفارق الموجود بينهما فعلا .

كذلك فإن التركيز على العبقرية وعلى النشاطات الإبداعية الفذة له مخاطره أيضا . فمن ناحية ، قد تكون هناك عوامل اجتماعية عديدة غير محسوسة أو غير مدركة تمارس نشاطها الفعلى خلال إبداع الأعمال الفنية والعلمية الكبيرة . وبطبيعة الحال ، قد يرغب المرء فى أن يفهمها ، لكن من الصعب أن نفحص علميا كل ما يتعلق بأثينا فى عصر باركليز ، وفلورنسا فى عصر النهضة ، ولندن فى العصر الإليزابيثى ، وفيينا فى حقبة تاريخية معينة ، أى كل ما جعل هذه الأماكن فى هذه العصور خلفيات مدعمة للنشاط العقلى . ومن ناحية أخرى ، فإن مثل هذا التركيز على العبقرية ، والنشاطات الإبداعية الفذة ، قد يؤدى ، بطبيعة الحال ، إلى التمسك بالرأى القائل بوجود نوع من الانفصال بين النشاطات العادية للخيال وبين نتاجات العبقرية . وقد يكون هناك فعلا مثل هذا الانفصال ، وسأعود إلى مثل هذه القضية فى نهاية الفصل ، ولكن ، مالم نقم بفحص النشاطات العادية والنشاطات الإعجازية للخيال ، لن نستطيع أن نكتشف طبيعة هذا الخيال الخاصة .

عند هذه النقطة ، دعنى أقدم اعتراضى الخاص على تعريف « ريبر » سالف الذكر . فهذا التعريف يؤكد أن نواتج الإبداع ينبغى أن تكون « فريدة وجديدة » . والفرادة والجدة ، هما ، بطبيعة الحال ، أمور يمكن تحديدها فقط من خلال وضع ماتم إبداعه ، فى الأماكن الأخرى ، والأزمنة الأخرى ، فى الاعتبار . لقد تنبأ عالمان كانا يعملان على نحو مستقل ، فى منتصف القرن التاسع عشر ، وعبر فترة سنة فاصلة بينهما،بوجود كوكب آخر يقبع وراء كوكب « أورانوس » . وقد أدى اكتشاف كوكب « نبتون » إلى تأكيد تنبؤهما هذا . فهل يمكننا أن نقول إن واحدا منهما فقط ، وهو الذى كانت له أسبقية التنبؤ ، هو فقط الذى مارس العملية الإبداعية خلال تفكيره ؟ إطلاقا لا يمكننا أن نقول ذلك . وسأفترض لذلك أن العامل الحاسم فى الإبداع هو ضرورة أن يكون ناتج العملية الإبداعية جديداً ، بالنسبة للمبدع ، وليس مجرد ناتج يتم تذكره أو إدراكه . فإذا كان « بيير مينارد » البطل الشاهد على عصره ، فى قصة بورخيس (١٩٧٠) قد قام بكتابة رواية (دون كيشوت) كلمة وراء كلمة ، ليس من خلال نسخها ، ولكن من خلال تقمصه شخصية سيرفانتس ، أو ، وبصعوبة أكبر ، بأن يظل « هو هو » لا أن يتحول إلى شخص آخر ، فإنه ، ومن خلال المحك الخاص الذى اتبعناه ، لن يفشل فى أن يصبح مبدعا . كذلك ، فإننا أيضا لن نفشل فى أن نصبح مبدعين ـ كما كان الحال فى رواية بورخيس ـ عندما نعيد قراءة الرواية من خلال مفارقة تاريخية تقوم بنسبة أحداثها التاريخية ، على نحو متعمد ، إلى مؤلف آخر ينتمى إلى القرن العشرين .

الاختيار وحرية الإرادة :

تقوم عديد من العمليات العقلية بإعطائنا نتاجات تعدّ جديدة بالنسبة لمن يستمتعون بها . فإذا سألتك مثلا أن تضرب رقمين فى بعضهما البعض ، أو أن تقوم بعكس نظام ترتيب الكلمات فى جملة معينة ، فإن الناتج قد يكون شيئا لم تعرفه من قبل . ومع ذلك ، فإننا ، أنا وأنت ، كما أفترض ، لن نميل إلى النظر إلى مثل هذه الأداءات على أنها إبداعية . ونحن لن نجد حرجا فى إصدار مثل هذا الحكم ، وذلك لأنك لم تقم فقط إلا بما طلب منك القيام به .

كذلك كان هو الحال بالنسبة لـ « باخ » عندما قام بتنفيذ ما طلب منه فقط فى مقطوعته « الافتتاحية الموسيقية » وكان قد قام بتأليفها فى ضوء موضوع رئيسى قدمه له الإمبراطور فريدريك العظيم . إذن نحن لن نجد حرجا فى عدم وصف ماقمت به بالإبداعية ، لأن ما قمت به ، على عكس التأليف الموسيقى ، هو شيء يتم بشكل آلى محض . أى أنه يمكنك القيام به نتيجة لعملية حسابية معينة ، أو من خلال إجراءات محددة سلفا ، لا تمنح أية حرية ، أيا كانت ، للخيال . بطبيعة الحال ، يمكنك القيام بمثل هذه المهام خياليا . لكن النقطة الأساسية هنا هى أنك لست مضطرا للقيام بذلك ، فأنت

ستقوم بما هو مطلوب منك على نحو ناجح تماما ، من خلال إجراءات لا توجد فيها أية فرصة للاختيار .

يشير مفهوم الحرية الذى ألجأ إليه وأضعه موضع التنفيذ هنا ، بطبيعة الحال ، إلى حرية الإرادة ، وهو لغز محير ، لغز حير الفلاسفة وأصابهم بالقلق الشديد عبر القرون . (انظر Dennett, ١٩٨٤ من أجل الحصول على بعض الراحة الانفعالية حول هذا الموضوع) . إن مشكلة الإرادة الحرة ومشكلة الإبداع ، هما ، من بعض الجوانب ، مشكلة واحدة ، بل المشكلة نفسها . كما يمكن حل معضلاتها ، معا ، فى الوقت نفسه .

إذا أمكننا تنفيذ مهمة ما من خلال عملية لاتستدعى ، فى أية مرحلة منها ، القيام باختيار ما ، فإننى سأطلق على هذه المهمة وباستخدام لغة علماء الكمبيوتر اسم المهمة الحتمية Deterministic . وهكذا فإن عمليات ضرب الأرقام التى تستغرق وقتا طويلا هى عمليات حتمية ، وذلك لأن ما يتم ، فى كل مرحلة ، أساسا ، إنما هو محدد أو محتوم كليا من خلال عدد الأرقام التى يتم ضربها وأيضا من خلال الحالة الراهنة للعملية الحسابية . ويوجد لدى البشر بطبيعة الحال سلوكيات حتمية ، كما يحدث مثلا فى الحركة المختلجة التى تقوم بها الجفون على نحو متكرر لحماية العيون . كما أن البشر يمكنهم أيضا أن يختاروا القيام بإجراءات معينة ذات طبيعة حتمية ، كما يحدث عندما نختار القيام بعمليات ضرب حسابية تستغرق وقتا طويلا . لكن البشر فى إمكانهم كذلك السلوك بطرائق ليست ذات طبيعة حتمية . ولا أعنى ،بهذا القول ، أنهم يمكنهم القيام بانتهاك قوانين الطبيعة ، ولا أعنى أيضا أن سلوكهم محكوم ، بالضرورة ، بكم من الوقائع غير ذات الطبيعة الحتمية فى خلايا المخ . ويمكن توضيح ما أعنيه من خلال سؤال القارىء سؤالا بسيطا :

ما الذى ستفعله بعد ذلك ؟

إنه يمكنك أن تختار ـ مادمت منطقيا فى تفكيرك ! ـ أن تستمر فى قراءة هذا الفصل (حتى لو كان ذلك من أجل أن تكتشف حلى الخاص للغز الإرادة الحرة) ، لكنك يمكنك أيضا ، على نحو مماثل،أن تقرر أنك قد حصلت على قدر مناسب من المعلومات حول الإبداع ، ومن ثم تقرر أن تترك الموضوع برمته . وهناك احتمالات كثيرة أخرى (فمشكلات الحياة قد تحل فعلا إذا كانت لديك دائما إجابة عن سؤالى سالف الذكر) . فنحن نقرر فى العادة ما سنقوم به بعد ذلك ، سواء استجابة للأحداث فى العالم (كما يحدث عندما يدق جرس التليفون مثلا) ، أو استجابة للحالات العقلية (كالملل مثلا) . كما أن قرارنا عادة يتم بطريقة ضمنية أو صامتة . فنحن نقرر ما سنقوم به دون أن نتأمل مليا فى كيفية القيام به . وتميل مثل هذه القرارات الضمنية لأن تعكس عددا من العوامل ، الشعورية واللاشعورية فى الوقت نفسه . ويميل « علم نفس الحشد » (أو علم نفس الجماهير) إلى النظر إلى هذه العوامل بوصفها ردود أفعال « حدسية » أو ردود أفعال مفعمة بالحيوية والعمق Gut Reactions لكننا إذا قمنا بتأمل موضوع القرار ، فإننا قد نقرر كيفية القيام بالاختيار . بل قد يمكننا حتى أن نقرر ـ إذا ما رغبنا فى ذلك ـ القيام باختيار عشوائى أو اعتباطى .

فإذا صادفنا بديلين جذابين ، على نحو مماثل ، فإنه يمكننا أن نتشبث بأحد الاختيارين ، بدلا من أن نحرم أنفسنا من كليهما ، نتيجة لعدم القدرة على اتخاذ قرار ما ، وقد يتم هذا التشبث ليس على أساس أى قيمة منطقية تالية لهذا الاختيار ، ولكن بوصفه نتيجة لاختيار عشوائى معين . وكما يقال فإن حمارا صغيرا أحمق قد مات جوعا نتيجة لعجزه عن اختيار كوم التبن المناسب الذى ينبغى أن يأكله من بين كومين من التبن كانا جذابين على نحو مماثل بالنسبة له . وتبدو مثل هذه المعضلة غير قابلة للتصديق ، وذلك لأن أية حركة صغيرة نحو أحد الكومين ، أو نحو الآخر ، كانت من المحتمل أن تحسم هنا الصراع . على كل حال ، فإن صراعات الإقدام ـ الإحجام Approach- Avoidance Conflicts هذه يزداد الاحتمال فيها لأن تشتمل على أثر معطل للإرادة حد الشلل . وتفتقر الكائنات التى تقع فى براثن هذا النمط من الصراع إلى الإرادة الحرة . ويميل البشر ، على كل حال ، لأن يقولوا لأنفسهم ، فى مثل هذه المواقف ، « هذا شىء يدعو للسخرية ، ينبغى على أن أفعل شيئا » لكنهم أيضا قد يقومون ، نتيجة لهذا التأمل الكبير ، باتخاذ قرار يتسم بالاعتباطية الواضحة .

عندما يتخذ المرء قرارا واضح العشوائية ، ولا يكون لديه أية فكرة عن الأساس الذى قام عليه هذا القرار ، فإن علماء النفس يميلون هنا غالبا إلى افتراض أن ذلك السلوك ، كان ، فى حقيقة الأمر ، محتوما من خلال جوانب معينة لم يتم إدراكها بشكل جيد فى البيئة . ويؤكد المحللون النفسيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الداخلية للإنسان ، بينما يؤكد علماء النفس السلوكيون أهمية الدور الذى تلعبه البيئة الخارجية . فإذا عرفنا حالة الفرد العقلية اللاشعورية ، وإذا عرفنا رصيده فى البنك مثلا ، أمكننا - كما يقولون - تفسير هذا القرار الذى كان محددا كلية من خلال مثل هذه العوامل . إن جهلنا فقط هو الذى يدفعنا إلى النظر إلى مثل هذه القرارات على أنها قرارات لاحتمية . وهناك أمثلة تجريبية ممتازة توضح الكيفية التى تتمكن من خلالها بعض العوامل الموجودة خارج وعى الفرد من أن تؤثر على محصلة القرار الذى يتخذه (Nisbett & Wilson ١٩٧٧) ورغم ذلك ، هناك قرارات لاحتمية حقا ، فقد تعقد العزم - عند مستوى أعلى من الوعى - أن تتخذ قرارا عشوائيا على نحو متعمد ، وأن تؤكد طبيعته العشوائية من خلال اللجوء إلى مصادر خارجية . فقد تقذف بقطعة معدنية أو تلقى بالنرد ، أو قد تلجأ - إذا كنت من المتخصصين فى علم النفس - إلى جداول الأرقام العشوائية .

إن مايمنحنا حرية الإرادة هو القدرة على تأمل الكيفية التى سنتخذ من خلالها قرارا معينا ، ومن ثم نقوم بالانتقاء لأسلوب معين من أساليب الاختيار ، عند مستوى أعلى من الوعى . فقد نقرر أن نفحص مزايا وعيوب كل بديل من البدائل ، ثم نحاول أن نتخذ قرارنا على أساس منطقى عقلانى ، ربما من خلال السعى نحو تقليل أسفنا الكبير إلى أدنى حد ممكن (كما هو الحال مثلا فى رهان باسكال على وجود الله ، وفى قرار داروين أن يتزوج) ، أو قد نقرر أن نقوم باختيار حدسى ضمنى على أساس رد فعل حيوى عميق ودون أى تأمل لاحق ، أو قد نقرر أن نتخذ قرارا يقوم على أساس بعض العوامل التى تقع خارج تحكمنا (كأن نستعين فى ذلك باللجوء إلى الكتاب المقدس أو إلى تعاويذ سحرية ، أو إلى كهنة دلفى)[٣] أو أن نتبع نصيحة الزوجة أو الزوج (أيا كانت) ، أو قد نتخذ قرارا جزافيا سواء من خلال مساندتنا على أساس اعتباطى لبديل معين من البدائل أو من خلال اختيارنا لآلية عشوائية خارجية . بل قد يمكننا أيضا أن نقرر ألا نقرر ، ولكن أن ننتظر كى نرى كيف ستحركنا « الروح » فى اللحظة الأخيرة .

قد يكون المستوى الأعلى الخاص بإجراءات اتخاذ القرار ، نفسه ، قائما على أساس هذه الطريقة الضمنية المألوفة . لكننا ينبغى أن نواجه القضية صراحة ، ونتخذ قرارا واعيا (عند المستوى الذى يعلو المستوى الأعلى من الوعى) حول كيفية اختيارنا (عند المستوى الأعلى) لأسلوب الاختيار . هل ستستمر فى القراءة أم ستكف عن مواصلة الطريق ؟ فقد تقذف عملة معدنية فى الهواء كى تقرر ما إذا كنت ستقوم بالاختيار من خلال تحديدك لمزايا وعيوب البدائل ، أم ستقوم بالاختيار من خلال قذف زهر النرد . وكيف استطعت أن تتخذ مثل هذا القرار ؟ لا توجد نهاية محتملة للتنظيم المتدرج للقرارات التى نتخذها لاتخاذ قرارات ، والتى نستخدمها بدورها لا تخاذ قرارات أخرى وهكذا . وتشكل تنظيمات متدرجة مماثلة أخرى أساس الوعى والسلوك القصدى أو المتعمد ، وأساس المعرفة التى تقف وراء المعرفة ، والأمر كذلك بالنسبة لنمو وارتقاء فهمنا للمعنى والدلالة (Johnson- Laird, in Press.) ويبدو أن ذلك يعتمد على القدرة على تضمين النماذج العقلية الخاصة بالتفكير داخل بعضها البعض على نحو متكرر (Johnson- Laird, ١٩٨٣) .

يوجد، لحسن الحظ ، نوعان من الضوابط يميلان إلى تقليص نطاق قرارات المستوى الأعلى من الوعى ومنعها من أن تواصل صعودها الدائم إلى أعلى . ويتمثل النوع الأول من الضوابط فى أن أمور الحياة العملية تتطلب منا أن نصل إلى قرارات معينة ، لا أن نستغرق بأنفسنا فى تأملات حول كيفية الوصول إلى قرارات . فالظبى الشارد لابد أن يقف فى مكان ما . وعادة ما يكون قرار المستوى الأعلى من الوعى قرارا ضمنيا داخليا بالضرورة . إنه لا يمكن أن يتخذ على نحو واضح صريح . لأنه لو كان كذلك فسيظل هناك ، بطبيعة الحال ، مستوى أعلى آخر اتخذ عنده قرار ما لاستخدام أسلوب معين يتسم بالصراحة والعلانية ، ولابد أن يكون هذا القرار - الذى اتخذ عند ذلك المستوى الأعلى - ضمنيا داخليا ، كان لابد من اتخاذه

بهذه الطريقة ، حتى لا نستمر فى سلسلة لا تنتهى من الصعود المستمر إلى مستويات أعلى من الوعى .

أما النوع الثانى من الضوابط فيتمثل فى تلك القيود أو الضوابط الموجودة بين المستويات نفسها . فإذا قررنا أن نختار بديلا من بين البدائل الموجودة ، عند مستوى معين ، وكان هذا البديل نفسه بمثابة الأسلوب العشوائى للاختيار ، فإننا قد نقرر أن نقوم مباشرة باختيار هذا الأسلوب فعلا ، فأحيانا يكون من المنطقى أن نقرر القيام باتخاذ قرار عشوائى (فى بعض الألعاب مثلا) كما قد يكون منطقيا أن نتخذ قرارا عقلانيا مدروسا (فى ألعاب أخرى مثلا) . لكن ، هل من المعقول أن نقرر (عند مستوى الوعى المرتفع جدا أن نتخذ قرارا على أساس عشوائى هادفاً المستوى الأعلى) ، تفاضل فيه بين القيام بقرار منطقى ، أو القيام بقرار عشوائى ؟ لا أعتقد ذلك . نحن أحرار ، ليس لأننا نجهل جذور العديد من قراراتنا ، والتى نكون يقينا كذلك فيما يتعلق بها ، ولكننا أحرار لأننا نعرف أنه يمكننا اختيار الطريقة التى نقوم من خلالها بالاختيار ، كما أننا نعرف أنه من بين مدى الاختيارات المتاحة أمامنا توجد هناك أساليب عشوائية هادفة تقوم بتحريرنا من القيود الخاصة بأية موضوعات بيئية ملائمة معينة ، أو أية حسابات عقلانية تسعى الذات إلى تحقيق فوائد من ورائها ، وتكمن هذه الحقيقة خلف المعتقدات الأعمق لدستويفسكى ، والتى يمثلها المقتطف المأخوذ عنه فى بداية هذا الفصل ، على نحو موجز ، كما تكمن هذه الحقيقة خلف افتتان الوجوديين بالأفعال أو النشاطات المجانية Gratituitous Acts . إن المرء يكشف عن الحرية (إن لم يكن عن الخيال) فى سلوكه على نحو عشوائى هادف .

الحرية فى الإبداع :

تحدث حرية الاختيار ، على نحو غير منازع ، فى النشاطات الإبداعية . إذ عندما يقوم الفنان برسم لوحة ، فإنه عند كل نقطة توجد ضربات فرشاة عديدة يحتمل القيام بها . وعندما يرتجل عازف الموسيقى لحنا ، توجد عند كل نقطة نغمات عديدة محتملة يمكنه القيام بعزفها . وعندما يتخيل أحد العلماء كيف يمكن تفسير ظاهرة معينة ، فعند كل نقطة توجد اتجاهات عديدة للتفكير يمكن استكشافها . وعندما يعبر أحد المتحدثين عن فكرة ، فعند كل نقطة توجد أشكال عديدة محتملة للتعبير يمكن استخدامها . وفى كل حالة من الحالات السابقة ، تخضع مجموعة الاختيارات لضوابط خاصة تتعلق بالمحكات العقلية الضمنية إلى حد كبير ، وهى الضوابط التى تحدد النوع والأسلوب الفردى . وأحيانا ، قد تقوم هذه المحكات باختزال مجموعة خاصة من الاحتمالات على هيئة بند واحد فقط . ولكن ، وبشكل عام ، يوجد هناك مدى ما من الاختيارات . كيف يتم القيام باختيار ما من بين البدائل المتاحة ؟ أحيانا يعتمد الأمر على مبدأ معين ، ولكن إذا كانت المبادىء التى يقوم المرء بالإبداع من خلالها ، تقوم بدورها بالتحديد التام لكل اختيار ، فإنه بصرف النظر عن الضربة الأولى بالفرشاة على قماشة الرسم ، والنغمة الأولى على البيانو ، والمسار الأول للتفكير ، أو الكلمة الأولى فى الجملة ، فإن كل شىء بعد ذلك سيكون حتميا بالضرورة . وستكون هناك أعمال عديدة فقط بقدر ما توجد بدايات عديدة . ويترتب على ذلك القول بوجود بعض الاختيارات التى تتسم بالعشوائية الهادفة . ومن بين هذه الاختيارات تتوفر بعض الفرص التى يمارس فيها المرء إرادته الحرة ، ويعرف أنه يقوم ـ أو يحاول القيام ـ باختيار عشوائى هادف من بين مجموعة من الاحتمالات القابلة للتطبيق . ويحتوى العقل يقينا على نسق ما للقيام بالاختيارات العشوائية الهادفة . وتتم محاكاة اللاحتمية الموجودة فى أداة حتمية كالكومبيوتر ، من خلال استعارة أسلوب ما من الأساليب المتبعة فى أندية القمار الخاصة فى « مونت كارلو » بحيث يتم الاختيار على أساس عشوائى . على كل حال ، فإن أداء الأفراد يميل إلى أن يكون متسما بالضعف بدرجة واضحة عندما يطلب منهم القيام باختيارات عشوائية هادفة أصيلة ، فى معامل علم النفس . وهذه الانحرافات عن العشوائية الهادفة لا تطرح أدلة مضادة لوجود نسق عقلى خاص بالقرارات العشوائية الهادفة ، لكنها تتضمن الإشارة إلى أن هذه الآلية تفتقر إلى الاقتراب من أى شىء بطريقة مناسبة ، وأن الظروف التى يضطر المرء فى ظلها إلى اتخاذ مثل هذا القرار قد تؤثر على قرارات أخرى .

والأمر الواضح هو أنه إذا كان المخ محكوماً بكم من العوامل اللاحتمية ، فإنه يتسم أيضا بأنه غير قادر على استغلالها كلها .

ومجمل الأمر أن الإبداع يعتمد على اختيارات عشوائية هادفة ، ومن ثم فهو يعتمد على أداة عقلية تقوم بالإنتاج ، ولو على نحو غير مكتمل ، للاحتمية . وعلى غير شاكلة العمليات الحسابية وغيرها من الإجراءات الحتمية التى ينجم عنها الاستجابة نفسها فى الموقف نفسه ، فإن عملية الخيال الأصيلة يمكنها أن تقدم لنا استجابة مختلفة عن الاستجابة السابقة لها ، خلال المحاولة الثانية لنشاطها ، إذا تمت إعادة إثارة المرحلة نفسها ، من هذه العملية ، مرة أخرى ، على نحو مماثل تماما . فعند كل خطوة ، قد يكون هناك ما هو أكثر من احتمالية واحدة للاستمرار . وسأقوم فيما يلى بالنظر فى تلك العوامل المحددة لمجموعة احتمالات الاستمرارية فى الإبداع .

المحكات والأنواع ومفارقة الإبداع :

يشبه الإبداع القتل العمد ، فكلاهما يعتمد على الدوافع والوسائل والفرص . وتوجد للمجتمع ، كما ذكرت سابقا ، تأثيرات مذهلة على إبداع نتاجات الخيال . فهناك أسس معينة تجعلنا نفترض أن هذه التأثيرات يمكن تقسيمها على نحو فضفاض إلى :

(أ) العوامل العامة الشائعة التى تؤثر على الدافعية وعلى الفرص المتاحة .

(ب) العوامل الثقافية الخاصة التى تؤثر على وسائل الإنتاج وعلى النوع الإبداعى وعلى النموذج الأساسى Paradigm والأسلوب .

وتعتبر العوامل الأولى الميدان الذى يمارس علماء القياس التاريخى فيه نشاطاتهم على نحو واضح . فعلى سبيل المثال لاحظ سيمونتون١٩٨٤ ،ص١٧٠أن عدم الاستقرار السياسى فى أحد الأجيال يعمل على تقليل العدد الممكن من المبدعين الكبار فى الجيل التالى له خاصة فى مجالات الخطاب التى من قبيل العلم والفلسفة والأدب . أما العوامل الثقافية النوعية ، أو الخاصة ، فتمثل نطاق الاختصاص الذى يمارس فيه النقاد والمؤرخون نشاطاتهم . فالممارسات الثقافية هى التى تؤدى إلى بلورة الأنواع الأدبية والنماذج العلمية ، وتعتبر هذه الأطر بمثابة النتاجات لعمليات إبداعية سابقة عليها ، وغالبا ما يتم نقل هذه الأطر ، من خلال تعديلات جوهرية تحدث فيها ، من جيل إلى الجيل التالى له . حيث إن تعريف « ربير » للإبداع يقرر أن الناس يبدعون الحلول والأفكار ، والتصورات ، والأشكال الفنية ، والنظريات ، والنتاجات الأخرى ، فإننى أريد أن أميز ، على كل حال ، بين الإبداع داخل نوع إبداعى ، أو نموذج أساسى موجود فعلا ، وبين إبداع الإطار الإبداعى الجديد ذاته . فالإبداع داخل الإطار يعتمد على مدى القرب من مبادىء هذا الإطار - أى المحكات أو الضوابط الخاصة به - كما أن هذه المبادىء ينبغى أن تتجسد كلية داخل عقل المبدع . بل إنه حتى ابتكار إطار جديد (أى مبادىء جديدة) ينبغى أن يتضمن الالتزام ببعض المحكات الأخرى - فليس كل شىء مباحا - ولكن ، وكما سنرى ، فإن هذه المبادىء الجديدة تكون على درجة أقل من التجسد فى العقل . وعلى العكس من ذلك ، فإن أية نتيجة أو محصلة تقع خارج نطاق كل هذه الأطر ، يتزايد احتمال الحكم عليها بوصفها غير قابلة للتصنيف ، أكثر من تزايد احتمال تقييمها على أنها إبداعية .

عندما أتحدث عن المحكات ، فمن الطبيعى أن أفكر فى تلك الضروب من المبادىء التى تم التعبير عنها فى الأطروحات النظرية ، وفى تلك الأعمال الخاصة الموجودة فى ميدانى علم الجمال وفلسفة العلم . وفى حقيقة الأمر ، فإن لدى فكرة عامة مختلفة وأكثر اتساعا يمكننى توضيحها من خلال تذكير القارىء بالمفارقة المركزية فى الإبداع (Perkins, 1981, P. 128) التى فحواها أن الناس ، أو الجمهور ، هم نقاد أفضل من المبدعين . ويتمثل جوهر هذه المفارقة فى أنه إذا توفرت للناس المعرفة التى تمكنهم من الحكم أو التقييم لنواتج العملية الإبداعية ، فقد كان من المفترض أن يكونوا قادرين على استخدام هذه المعرفة ، لتوليد مثل هذه النتاجات ، فى المقام الأول . ويعتمد حل هذه المفارقة على عاملين :

يقوم العامل الأول على فكرة أن المعرفة الواضحة التى تكون متوفرة على نحو شعورى لدى أحد النقاد ، لاتكون معرفة كافية البتة لتوليد الأفكار ، فهذه العملية - أى توليد الأفكار - عملية تعتمد على أشكال ضمنية أخرى من المعرفة

أما العامل الثانى فيتعلق بالفكرة القائلة بأن هذه المعرفة الضمنية لا تكون متاحة بالنسبة للوعى ، على نحو آلى .

يبدو أن العقل يعتمد على مجموعة من العمليات المستقلة التى تقوم بتوصيل وتبادل المعلومات فيما بين بعضها البعض ، لكن هذه العمليات لا تقوم بالاطلاع على العمليات أو التمثيلات الداخلية الخاصة بالعمليات الأخرى ، وهناك أشكال متنوعة من هذا الفرض (Fodor, 1983, Johnson-Laird, 1983, Rumelhart, McClelland, and PDP Research Group, 1986) .

ومن ثم قد يتم استخدام شكل واحد من أشكال التمثيل العقلى[٥] بواسطة قدرة عقلية واحدة فقط ، وليس من خلال قدرة أخرى . لنضع فى اعتبارنا ، مثلا ، النشاط الخاص بتصفير نغمة موسيقية معينة . إن هذا النشاط يعتمد على تمثيل عقلى معين لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . وتعتمد القدرة على تدوين نغمة موسيقية ، على هيئة رموز موسيقية معينة ، أيضا على التمثيل العقلى لسلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية . يمكنك أن تقوم بتصفير نغمة معينة ، لكن هل يمكنك كتابتها من خلال رموز موسيقية معينة ؟ يستطيع معظم الناس القيام بالتصفير ، لكن عددا قليلا منهم هم من يمكنهم القيام بتدوينها نتيجة لكونهم قادرين على القيام بتصفيرها . وتعتبر هذه المهمة صعبة،وذلك لأن التمثيلات اللحنية لعملية التصفير ليست متاحة ضمن العملية الرمزية الخاصة بالكتابة .

وعلى نحو مماثل ، فإن المحكات الضمنية لتوليد الأفكار لا تكون فى متناول العمليات النقدية الواعية . وبسبب كون المحكات النقدية قابلة للتوصيل بسهولة إلى الآخرين (لكنها ليست كافية للإبداع) ، وسواء كانت قدرات توليد الأفكار هى قدرات لا شعورية أو قدرات مقدسة (أو قدرات تفوق الوصف) ، فإن الحكم النقدى غالبا ما يسبق ، على نحو جدير بالاعتبار ، القدرة على إبداع نتاجات الخيال . لذلك فإن المفارقة الخاصة بالإبداع تؤدى، على نحو يتعذر تجنبه ، إلى الوصول إلى وجهة النظر القائلة بوجود محكات عديدة ينبغى أن يتكىء عليها المبدع . وأن هذه المحكات لا تكون كلها متاحة تماما بالنسبة لعمليات الفحص الواضح أو المتعمد . وبعض هذه المحكات مألوف بالنسبة لعديد من الممارسين ، فهى تعمل على تكوين النوع أو النموذج الأساسى ، بينما محكات أخرى تكون فريدة ، بالنسبة للفرد ، ومن ثم فهى تعمل على إنشاء الأسلوب الفردى فى التفكير ، داخل الإطار الأكثر عمومية .

وتماثل المبادىء التى وصفتها إحدى النظريات الموجودة حول الإبداع عند المستوى الحاسوبى(Marr,١٩٨٢) - وهى نظرية تدور حول ما الذى ينبغى حسابه ، وتدور بشكل خاص حول تلك الاختيارات اللاحتمية من بين عدد من البدائل التى تتميز بوجود عدد معين من المحكات الواضعة لها . فأية نظرية ما عند المستوى اللوغاريتمى[٦] لابد أن تحدد الكيفية التى يتم من خلالها القيام باختيارات معينة . وفى حقيقة الأمر ، فإننى سأقوم - اعتمادا على المطالب الخاصة بالمهمة الإبداعية - باقتراح وجود ثلاث فئات محتملة من الإجراءات هنا . فالمحددات الحاسمة التى تحتم استخدام نوع معين من الإجراءات هى :

ما إذا كان الإبداع يحدث داخل إطار معين ، أو إنه يقصد منه - من هذا الإبداع - إنتاج إطار جديد ، وأيضا ما إذا كانت هناك أية فرصة أم لا لمراجعة ، أو تنقيح ، الناتج الإبداعى . وسأقوم بوضع أنماط الإبداع المترتبة على هذا التصنيف فى الأقسام الثلاثة التالية من هذا الفصل .

الإبداع داخل أحد الأنواع خلال زمن حقيقى :

إذا كان أمراً ضرورياً العمل بسرعة داخل أحد الأطر المعينة - كما فى حالة العمل الخاص بأحد الأنواع الفنية مثلا - ودون وجود أية فرصة متاحة للمراجعة ، فلابد من الاستخدام الحساس للمبادىء الحاكمة لهذا الموضوع الفنى ، وأيضا للأسلوب الفردى المناسب ، وذلك عند كل نقطة من نقاط هذه العملية الخاصة من عمليات توليد الأفكار ، وسيقوم هذا بضبط مدى الاختيارات بأقصى درجة ممكنة من الإحكام . فإذا كانت هذه المبادىء ، وهذا الأسلوب ، مازالا يسمحان بوجود اختيارات عديدة عند أية نقطة ، فإن الاختيار العشوائى الهادف السريع من بين هذه البدائل قد يكون أمرا ممكنا .

ويزداد احتمال حدوث مثل هذه الإجراءات عندما يمارس ما يسمى بضغط الوقت تأثيره على المبدع . وأفترض أن هذا هو

ما يستخدم فى كل أشكال الأداء المرتجل التى تشتمل ، من بين ما تشتمل عليه ، على تقديم برامج سريعة فى وسائل الإعلام ، على نحو فورى ، بحيث لا تكون هناك فرص ثانية للاختيار ، وكذلك ذلك الاستخدام التلقائى للغة الطبيعية فى أشكال الخطاب المختلفة وأيضا الارتجال فى الموسيقى ، والرقص ، وغير ذلك من الأشكال الفنية .

وكحالة اختبارية ، سأضع فى اعتبارى الارتجال الموسيقى وذلك لأنه يمكن النظر إليه بوصفه تنظيما تركيبيا للأصوات فى هيئة أنماط موسيقية ، دون الانشغال كثيرا بما يمكن أن تمثله هذه الأنماط ، أيا كانت .

تتحكم فى الارتجال الموسيقى مبادىء معينة لابد أن تكون موجودة فى عقل العازف الموسيقى ، وهى مبادىء ينبغى أن تكون كافية لتوليد الموسيقى فى الزمن المناسب . فليست هناك فرصة للرجوع ، أو الالتفات للخلف ، والقيام بمراجعة ما ، للمقطوعة الموسيقية المرتجلة . كما لا يستطيع عازف الموسيقى هنا أن يسلم نفسه لظروف تجعله يرتكب بعض الأخطاء (كأن يختار مثلا بعض النغمات التى لا تؤدى إلى تكوين لحن مقنع من النوع المطلوب) . لقد كان العديد من مؤلفى الموسيقى العظماء أمثال « باخ » و « موتسارت » و « ليست » من المرتجلين البارعين . أما « بيتهوفن » فهو حالة لافتة للانتباه بشكل خاص ، وذلك لأنه كان يرتجل بطلاقة وألمعية بحيث اعتبرت بعض أعماله الارتجالية البارعة - من قبل بعض معاصريه - أفضل حالا من مؤلفاته الأخرى غير المرتجلة (Sonnek,١٩٦٧). ومع ذلك فإن مفكرته الخاصة تشتمل على ملاحظات تبين لنا أنه كان يؤلف الموسيقى بصعوبة بالغة . وتعتمد هاتان المهارتان - الارتجال والتأليف المتروى - كما هو واضح ، فى جانب منهما ، على عمليات أساسية مختلفة ، وكما لو كان مجال الموسيقى يشتمل على مؤلفين لا يستطيعون الارتجال ، ومرتجلين لا يستطيعون التأليف .

يتمثل الجانب المشترك بين معظم أشكال الارتجال فى ذلك الاتكاء على مكونين عقليين مستقلين تماما : أولهما هو الذاكرة طويل المدى بالنسبة لمجموعة أساسية من البنى Structures وكما يظهر ذلك مثلا فى حالة متتابعات التأليف النغمى فى موسيقى الجاز الحديثة ، أو فى حالة « الراجاس » Ragas (أو الأنماط المتدرجة فى الموسيقى الهندية) ، أما المكون العقلى الثانى - الذى تتكىء عليه عمليات الارتجال فى كثير من الأشكال الفنية - فيتمثل فى تلك المجموعة من المبادىء الضمنية ، أو المضمرة ، التى تقف وراء مهارة الارتجال تقوم بتوجيهها . ونحن نعرف أن هذين المكونين موجودان ، وذلك لأن البنى الأساسية الخاصة بها هى من الأمور القابلة لمعرفتها من خلال العقل ، فيستطيع الموسيقيون الحديث عن هذه البنى ، كما يستطيعون تدوينها على هيئة علامات موسيقية معينة ، كما أنهم يقومون بتعليمها للمبتدئين فى المجال ، لكن هذه المعرفة الظاهرة ليست كافية لتمكين أحد الموسيقيين من الارتجال . . ومن ثم ، يوجد مكون آخر ، لا يُعَدُّ الوصول إليه ، من خلال الوعى ، أمرا سهلا ، ويكون بعض الموسيقيين على وعى بقليل من مبادىء هذا المكون الضمنى ، لكنهم لا يكونون أيضا ، حتى فى هذه الحالة ، قادرين على الوصول الكامل لهذه المبادىء . يقوم الموسيقيون بالارتجال من خلال محاكاتهم للفنانين الآخرين ، أو من خلال تجريب احتمالات مختلفة للتأليف . إنهم يتعلمون أن يرتجلوا من خلال الارتجال الفعلى ومن ثم يقومون بتطوير أساليبهم الخاصة داخل أحد الأنواع الفنية .

يستطيع عازف موسيقى الجاز المحترف آن يعزف ألحانا تتناسب مع تشكيلة كبيرة من متتابعات التآلف النغمى المختلفة ، وتكون هذه المتتابعات النغمية المتآلفة معروفة بالنسبة له عن ظهر قلب ، كما أنه يستخدم نفسها المتتابعة النغمية الأساسية على نحو متصاعد ، أكثر فأكثر ، خلال مقطوعة موسيقية كاملة واحدة . ومن ثم تتمثل مشكلة الارتجال ، من خلال الكومبيوتر ، فى القيام بإنتاج لحن مقبول يتناسب مع إنتاج التآلف النغمى المتتابع فى زمن واقعى ، كما تتمثل هذه المشكلة فى أن إيقاعات موسيقى الجاز الحديثة قد تتطلب الارتجال الفائق للألحان ، من خلال معدل شديد السرعة (من ١٠ إلى ١٢ نغمة كل ثانية مثلا) . ومن الممكن أن يقوم التخمين المحتمل ، حول حل هذه المشكلة ، على أساس هذه الفروق الموجودة بين البنى الأساسية ، وبين المبادىء الضمنية الموجودة فى عقول الموسيقيين .

ولا يتم الوصول إلى متتابعات التآلف النغمى خلال العزف الفعلى للموسيقى ، حيث إن هذه المتتابعات النغمية المتآلفة يمكن أن تكون نتيجة عمل عدد كبير من العازفين ، عبر فترة طويلة من الزمن . ومن ثم يكون من المناسب تماما القيام ببذل أكبر جهد ممكن ، خلال مرحلة بناء ، أو تكوين متتابعات التأليف النغمى ، بحيث يمكن لهذه المتتابعات أن تقدم بنية متسمة بالثراء ، وبحيث تكون هذه البنية مليئة بالاحتمالات ، بالنسبة للعازف المرتجل . وسأقوم توا بتقديم الخطوط العريضة لنظرية ما حول هذه العملية .

ينبغى توظيف المهارات الضمنية (أو المضمرة) لدى العازفين ، على نحو متسم بالكفاءة ، خلال زمن الأداء الواقعى . فهذه المهارات تتحكم فى عملية اختيار النغمات ، كى تتناسب مع الجوانب الهارمونية المتضمنة فى بنية النغمة المتوافقة ، وأيضا من أجل تكوين لحن جيد . ولدى تخمين خاص بأن هذه المبادىء تشتمل على أقل قدر ممكن من القوة الحاسوبية ، وما أعنيه من وراء هذا التخمين هو : أنه ، خلال الأداء الفعلى ، ينبغى أن تقوم هذه المبادىء بأقل قدر ممكن من الاعتماد المباشر على الذاكرة من أجل الوصول إلى النتائج الخاصة بالعلاقات الوسيطة التى يتم حسابها ، خلال أداء اللحن الموسيقى . بمعنى آخر ، فإن هذه المبادىء ينبغى أن تبدأ من تتابع التآلف النغمى الأساسى العام ، وليس من خلال التفاصيل الفرعية ، ثم تقوم ، بعد ذلك ، بإنتاج لحن مرتجل ، على نحو مباشر ، بقدر الإمكان ، ودون أى تمثيل داخلى لأى شكل موسيقى وسيط .

وكاختبار أولى لهذا التخمين ، قمت بتكوين دليل واقعى على هذا المعمار الحسابى ، وذلك لأننى بينت خلاله أنه من الممكن إنتاج نغمة آلة « الباص »[7] بطريقة مرتجلة ومقبولة دون استخدام تمثيلات داخلية وسيطة .

إن عازف الباص المزدوج فى موسيقى الجاز الحديثة يقوم بارتجال نغمة باص جهيرة كى تتناسب مع متتابعة تآلف نغمى موجودة فعلا . ويعرض لنا الشكل رقم (١) مقطعا من إحدى نغمات « الباص » اللحنية النموذجية ، وأيضا تلك التوافقات النغمية التى قام على أساسها . وتعد نغمة « الباص » الموجودة هنا بسيطة من الناحية الإيقاعية ، فهى عبارة عن أربع دقات مطردة على مفتاح هذه الآلة ، وبالطبع توجد هناك أساليب أخرى تتسم بكونها أكثر تركيبا .

صورة لآلة الباص

شكل رقم (١) : جزئية من مقطع خاص بنغمة « باص » مرتجلة

يعتمد التوقيت الزمنى الفعلى للنغمات الموسيقية على إحساس مرهف بالموجات النغمية النابضة ، على نحو دقيق ، فى موسيقى الجاز.ومع ذلك ، فإن الخط الإيقاعى الأساسى لآلة « الباص » يسمح لنا بأن نقوم بالارتجال لأحد الألحان ، دون أن نصطدم بتلك التعقيدات الخاصة بالإيقاع ، (انظر : (Johnson- Laird, (١٩٨٧ .

توجد نظريات عديدة حاولت تفسير كيفية قيام عازف الباص باتخاذ قرارات خاصة يقوم فى ضوئها باختيار النغمات التى سيطرحها بعد ذلك . فقد يقوم العازف بمجرد اختيار أية نغمة من النغمات المتوفرة فى نطاق الآلة التى يستخدمها ، والتى يقوم من خلالها بتكوين التآلف النغمى الذى يقوم بعزفه مثلا : لكن مثل هذا الإجراء قد ينطوى على وثبات كبيرة ، أو غير مناسبة ، ينتقل من خلالها العازف من نغمة منخفضة إلى نغمة مرتفعة ، وبطريقة لاتساهم فى تكوين اللحن المناسب فى أغلب الأحوال ، ومن ثم قد يفشل فى استخدام النغمات الانتقالية ، أى تلك النغمات التى لا تكون مطلوبة الآن ، فى التآلف النغمى الحالى ، لكنها تكون مفيدة ، بعد ذلك ، فى القيام بنقلات ، أو انتقالات ، من هذه النغمة التى يقوم العازف بعزفها الآن ، إلى نغمة أخرى (والمثال على ذلك هو ما يوضحه الفاصلة الموسيقية الثانية فى الشكل رقم (١) الذى يشتمل على نغمتين انتقاليتين من النغمة المتآلفة F7 : وهما النغمة الكروماتية F والنغمة الأكثر توافقا G التى تعود بنا إلى نغمة أكبر فى هذا التآلف النغمى هى A) .

اقترح أولريخ Ulrich (١٩٧٧)أسلوبا ثانيا لتفسير هذه العملية ، فجادل قائلا بأن إنجاز الارتجال اللحنى لدى عازفى موسيقى الجاز إنما يتم من خلال الموتيفات الموجودة - أى مقاطع اللحن - التى يتم تضفيرها معا لتشكيل اللحن الجديد . فالعازف لا يقوم بتأليف ألحان جديدة ، لكنه يقوم ، بدلا عن ذلك ، بتحوير الموتيفات الموجودة ، كى تتناسب مع موقف هارمونى راهن . وقد تم توسيع مدى هذه الفكرة على هيئة برنامج من برامج الكومبيوتر التى ابتكرها « أولريخ » وأيضا من خلال برنامج آخر أكثر دقة طوره ليفيت (١٩٨١) . ويضع برنامج ليفيت هذا فى اعتباره - حينما يقوم بإدخال المادة المناسبة إلى الكومبيوتر - تلك الجوانب الخاصة بمتابعة التآلف النغمى وكذلك أحد الألحان الموجودة فعلا . ثم يقوم بتقسيم اللحن إلى وحدات تشتمل كل وحدة منها على مسافتين موسيقيتين ، ثم يتم استخدام هذه الوحدات بعد ذلك بطريقة مختلفة وبأشكال متنوعة ، وبما يتناسب مع الهارمونى الذى يعزف . ويعتبر هذا البرنامج حتميا . أى أنه يجعل الكومبيوتر يعزف اللحن نفسه ، وتتابع التآلف النغمى نفسه ، أنه ينتج اللحن المرتجل نفسه فى كل مرة . أما عازفو موسيقى الجاز ، فلا يعملون ، على أى حال ، بالطريقة نفسها. فهم يستخدمون الموتيفات اللحنية الموجودة بعض الوقت ، لكن أحدا من هؤلاء العازفين عدا المبتدئين تماما منهم - لا يقوم باستخدام هذه الموتيفات كل الوقت . وكما سيعلن أى عازف ماهر ذلك صراحة ، فإنه يكون من السهل عليه القيام بعزف ألحان جديدة ، أكثر من محاولته تذكر تنويعات كبيرة من الموتيفات الموسيقية الموجودة ثم محاولة تعديلها ، أو تحويرها ، كى تتناسب مع متتابعة تآلف نغمى معينة . انظر ، مثلا ، تلك الذكريات الخاصة التى قدمها « ديفيد سيدنو » عام ١٩٧٨ حول هذا الشأن ، وهو عالم من علماء علم الاجتماع اللغوى تعلم أن يعزف موسيقى الجاز على البيانو . إن الإبداع من خلال الموتيفات فقط يماثل القيام بالاشتراك مع محادثة من خلال « الكليشيهات » أو الصيغ النمطية المبتذلة من الكلام فقط .

ربما كان الفرض الأكثر معقولية هو ذلك الفرض القائل بأن عازفى « الباص » يختارون نغماتهم فى ضوء التزامهم بمجموعتين من المحكات . وتعكس المجموعة الأولى من هذه المحكات معرفة العازف الضمنية بالهارمونى أو علم الإيقاع ، ويتضمن هذا معرفته بتلك النغمات التى يمكن أن تنسجم مع نغمات متآلفة أخرى ، ومعرفته أيضا بتلك النغمات التى يمكن أن تفيد فى الانتقال من نغمة إلى نغمة أخرى على نحو مناسب . أما المجموعة الثانية من المحكات، فتعكس معرفة ضمنية معينة بالمحيط Contour المناسب الذى يقف وراء الألحان الناجحة. وهكذا ، فإن الفكرة العامة المطروحة هنا قد تشير إلى أنه ، بعد سلسلة موسيقية ذات خطوات صغيرة ، على السلم الموسيقى ،

فإن فاصلة موسيقية أكبر نسبيا ـ والعكس بالعكس ـ قد تؤدى إلى تكوين لحن سار . وتشتمل المحكات التى استخدمتها فى برنامج الكومبيوتر الخاص بى على كل هذه المبادىء .

يعتمد هذا البرنامج على تتابع التآلف النغمى بوصفه مدخلاً له،كما أنه ينتج نغمة باص جهيرة قابلة للتطوير بوصفه مخرجاً منه . ومن أجل إنتاج كل نغمة ، يقوم هذا البرنامج بـإنتاج خطوة موسيقيـة صغيرة وخـطوة موسيقيـة كبيرة ، أو النغمـة الموسيقية نفسها مرة أخرى ، ووفقا لقواعد أو نحـو النغمات المحيطة والذى اشتق من عدد كبير جدا من الألحان المرتجلة . ويتسم علم النحو المتبع هنا بكونه علما منتظما ، أى أنه يمكن استخدامه دون الحـاجة إلا إلى قـدر ضئيل جـدا من الطاقـة الحسابية للكومبيوتر ، مما يعنى أنه لايحتاج لأية ذاكرة خاصة كى يتم وضع الحسابات الوسيطة فيها . وهكذا فإن هذا البرنامج يقوم باختيار مقام Pitch موسيقى معين وبما يتناسب مع القيد الموضوع على حجم الخطوة الموسيقية ومع مجموعة مبادىء علم الإيقاع التى تم تخزينها فى الكومبيوتر وتم تنظيمها فى ضوء هذا البرنامج . وعندما تكون هناك أكثر من نغمة ممكنة ومتناسبة مع هذه الضوابط ، المختلفة ، فإنه توجد تعليمات داخل البرنامج للقيام باختيار عشوائى هادف من بين هذه النغمات .

ويعرض لنا الشكل رقم (٢) مقطعا من أحد النواتج الكلية النموذجية التى ظهرت بعد استخدام هذا البرنامـج . وهذا الناتج الذى يشتمل أيضا على جوانب أخرى متممـة له فى صورة بدائية ، يقوم على أساس تتابع التآلف النغمى الذى تم عـزفه أيضـا بواسـطة برنـامج إضـافى آخر ، ابتكـره « روى باترسون » « وروب ميلروى » ، ويقوم هذا البرنامج الإضافى بالتأليف بـين صوت « البـاص » المزدوج والنغمـات الأخرى المصاحبة لها .

ويتسم هذا البرنامج بـالفاعلية التامـة ، لكنه يفتقـر إلى قدرتين يمتلكهما عازف موسيقى الجاز فى الواقع . فلا يقوم هذا البرنامج بأية استفادة تذكر من عملية التعاقب السريع للنغمات الكروماتية الخاصة بنغمات انتقـالية عـديدة (انـظر الفاصلة الموسيقية الثانية فى الشكل رقم (٢)) ، كما أنه لا يقوم بـأى استخدام للموتيفات ، وهى التى تكون ، فى بعض الأحيان ، مميزة لعمليات العزف الفعلى على آلة الباص . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن هذا البرنامج يؤدى إلى حدوث انحراف ضئيل عن القواعد ، ويكشف هذا الانحراف بدوره عن وجود فئة خاصة من النغمات الانتقالية ، لم يكن المؤلف الحالى واعياً بها من قبل . ولا تتطلب التعديلات التى نقوم بها لتصحيح هذه النقائص ذاكرة أكبـر من أجل الحسـابات الـوسيطة ، لكنهـا تتطلب ، فقط ، إضافة أكبر ، إلى حد ما ، من أجـل عزف المقطوعات التى كانت تعزف من قبل .

قد يكون القارىء منزعجا من استخدام القواعد ، أو علم النحو ، فى الإبداع . فقد تم الزعم غالبا بأن المبدع « يحطم القواعد » من أجل إنتاج عمل فنى أكثر أصالة . وعلى الشاكلة



شكل رقم (٢) : يوضح مقطعا من نتاج برنامج الكومبيوتر الخاص الذى استخدمه المؤلف لإنتاج نغمات آلة « الباص » .

نفسها ، يمكننا القول بأنه رغم أن القواعد قد تضيق حدود أحد الأنواع الإبداعية ، فإن الأفراد تكون لهم أساليبهم الفريدة فى التعامل مع هذه المشكلة . ولكل من هذين الاعتراضين قيمته التعليمية ، لكنها ليست قيمة حاسمة . وذلك لأنه حتى إذا كانت العملية الإبداعية تقوم بتحطيم القواعد ، فهل ينبغى على المبدع ، خلال ذلك ، أن يقوم باختيارات اعتباطية بصرف النظر عن النتائج المترتبة على ذلك ؟ ، أم ينبغى عليه القيام بذلك وهو يضع نصب عينيه مجموعة من المحكات الإضافية غير الشائعة ، حتى الآن ، فى الأعمال الفنية ؟ ، هذه المحكات هى ما يمكن أن تتحول بعد ذلك إلى قواعد، ومن ثم فإن تحطيم قاعدة ما يمكن توصيفه ـ بوصفه عملية ـ من خلال قاعدة أخرى لم تكن موجودة من قبل (وإلا أصبحت العملية مجرد خرق تعسفى للقواعد) . فإذا كان المرء يمتلك أسلوبا فريدا ، فلابد وأنه يعتمد على تحيزات متزامنة تجعله يختار بدائل معينة ، وعلى الشاكلة نفسها يمكن وضع القواعد فى أطر معينة لتعيين حدود هذا الأسلوب .

تقدم لنا الإجراءات التى يستخدمها برنامج الكومبيوتر الذى يعزف صوت آلة الباص مثالا على المعمار الحسابى الذى تستخدم فيه بعض المحكات ، على نحو مباشر ، لتوليد الناتج الإبداعى.ولأن هذه المحكات كافية لتحديد هذا النوع الفنى ، فإن الناتج يمثل ـ على الأقل ـ شيئا من الممكن تطبيقه وتطويره ، كذلك فإن الإجراءات المتبعة ، هنا ، هى إجراءات لا تتطلب طاقات حاسوبية كبيرة ، فهى تحتاج إلى أقل قدر ممكن من ذاكرة الكومبيوتر للقيام بالعمليات الحسابية الوسيطة . ومن ثم ، فإن المرحلة التوليدية ، المتضمنة فى البرنامج ،لا تنتج إلا عددا قليلا من الخيارات الممكنة ، ويتفق كل خيار منها مع المحكات المميزة المرغوبة . وعندما تكون هناك أكثر من احتمالية لاستمرار عملية العزف على نحو صحيح ، تتم عملية اختيار تحكمية سريعة من بين بدائل العزف الصحيحة المتاحة ، ولابد أن يكون الاختيار تحكميا ، وذلك لأن كل المحكات تكون متاحة فى عملية توليد البدائل داخل هذا البرنامج . ومن الممكن أن تعتمد هذه الإجراءات ، كذلك ، على الذاكرة طويلة المدى للبنى الناتجة ، وباستخدام درجة أكبر من الطاقة الحاسوبية . إن هذا يجعل اللحن المعزوف فى النهاية مثيرا للاهتمام بدرجة تفوق حالته عندما يعزف اعتمادا على إجراءات « ذات خط نغمى واحد » . وبشكل عام تعدُّ هذه الإجراءات متسمة بالكفاءة ، لكنها تكون ملائمة ، عمليا ، فقط ، عندما تمكننا خبرتنا السابقة من إنتاج تمثيل عقلى للمحكات المتحكمة فى مرحلة توليد البدائل . وقد قمت فى مناسبة أخرى بتشبيه هذا المعمار الحسابى بنظرية لامارك حول التطور (Johnson- Laird, ١٩٨٧) فقد افترض لامارك أن ما يكتسبه الكائن الحى ، خلال تكيفه مع البيئة ، يمكن نقله إلى ذريته ، ومن ثم يكتسب هذا الكائن ضوابط توجه تلك العملية التى تعمل على توالد الأجناس الحية .

الإبداع داخل إطار معين عبر مراحل :

لا تؤدى عملية توليد الأفكار ، من خلال بعض المبادىء الضمنية ، دائما، إلى ظهور إنتاج يناسب محكات الإبداع الحاسمة لدى المبدع . وخلال عملية الارتجال لا يمكن القيام بشىء لتجنب هذه النقائص ، لكن فى عديد من الأنواع الفنية ، لا تكون هناك ضغوط معينة لإنتاج أداء فنى معين فى زمن معين ، ومن ثم تكون هناك فرصة لمراجعة الأعمال غير المقنعة . وهذه الإمكانية هى ، فى حقيقة الأمر ، بمثابة المعيار الخاص الموجود فى معظم أشكال الإبداع .

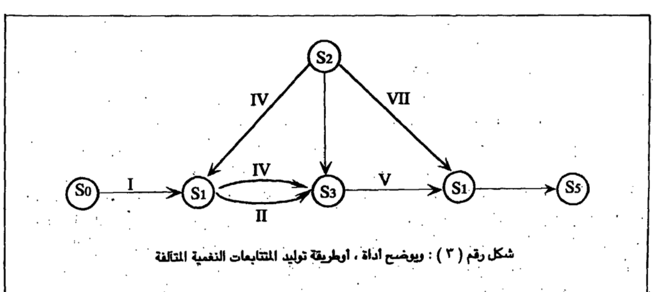
هناك لازمة منطقية فحواها أنه إذا كان هناك وقت لمراجعة ، أو رفض ، نواتج عملية توليد الأفكار ، فإنه من الأرجح أن تكون النتائج النهائية متكئة على درجة عالية من الطاقة الحاسوبية ، ويعنى هذا أن هذه الأعمال سيكون إنتاجها ممكنا من خلال الإفادة الكبيرة من ذاكرة الأشكال أو النتائج الوسيطة[٨].ولا يترتب على ذلك بالضرورة أن نقول إن المبدعين ينبغى عليهم الاستخدام الكبير لذاكرتهم النشطة ، حيث إنه إذا كان من الممكن تسجيل الناتج الإبداعى على وسيط خارجى ، فإن هذا السجل سيكون ، فى ذاته ، شكلا من أشكال ذاكرة النتائج الوسيطة . فى بعض الأشكال الفنية ، مثل التصوير والنحت،يعدُّ العمل الفنى غير المكتمل ذاته بمثابة هذا السجل ، أما فى العلم ، وفى الأشكال الأخرى من الفن ، يكون من الممكن تسجيل الأفكار غير المكتملة ، أو المؤقتة ، على هيئة بعض المذكرات أو الملاحظات المكتوبة . وتقوم عملية

الكتابة بتدعيم تلك الطاقة الحاسوبية التى يمتلكها مبدع ما ، من خلال تزويده بذاكرة خارجية للنتائج الداخلية .

رأينا فى القسم السابق أن عملية الارتجال ، خلال عزف موسيقى الجاز ، تعتمد على متتابعات تآلف نغمية يتم تطويرها من نغمة موسيقية معينة (أى دون الحاجة إلى القيام بهذه الارتجالات الموسيقية فى زمن محدد).ومن ثم ، فإن النظرية الحالية تتنبأ بأن تطوير مثل هذه المتتابعات النغمية المتآلفة سيتطلب طاقة حاسوبية أكبر من تلك الطاقة التى تقوم على أساسها عمليات الارتجال التلقائية . ومن أجل اختبار هذا التنبؤ قمت بفحص عدد كبير جدا من متتابعات التآلف النغمى ، وكتبت برنامجا يحاكى ـ من خلال مصطلحات تجريدية نوعا ما ـ تلك العمليات التى يمكن أن تكون مسئولة عن هذا التوليد للألحان .

يتعلق الجانب المركزى الأكبر من النظرية العامة فى الموسيقى بالبنية النغمية لمتتابعات التآلف النغمى (ومنها ذلك النوع المستخدم فى موسيقى الجاز) . ومعظم هذه النظريات يتسم بالغموض وعدم الاكتمال ، بحيث لا يمكن صياغته مباشرة فى شكل برامج للكومبيوتر ، لكن هذه النظريات واضحة بشكل يكفى لوضع درجة حسابية معينة خاصة به . وهكذا فإننا نجد أن المنظرين الموسيقيين ، بدءا من رامو (١٩٢٢ / ١٩٧١) إلى فورتيه (١٩٧٩.) قد تحدثوا عن أنساق موسيقية لا تتطلب تمثيلات داخلية خاصة بها . والشىء الطريف ، أن هذه النظريات مماثلة ، فى قدرتها الحاسوبية ، لتلك القواعد « المنظمة » ، من النوع الذى قمت باستخدامه لتفسير عمليات الارتجال فى زمن واقعى . ويقدم لنا الشكل رقم (٣) مقطعا نموذجيا موضحا من هذه النظرية الخاصة حول متتابعات التآلف النغمى . وتشير الأرقام الرومانية الموجودة فى هذا الشكل إلى الجذر الخاص بالنغمة المتآلفة : فحرف I = القرار The Tonic وحرف V = الصوت المهيمن The Dominantوهكذا . (لا ينبغى أن ينزعج غير الموسيقيين بشأن تفسير هذه الرموز ، ولكنهم ينبغى أن يتعاملوا معها بوصفها خيوطا فى لغة رمزية مجردة) . فيبدأ توليد إحدى المتتابعات النغمية المتآلفة عند حالة تمهيدية معينة هى So ، ثم نقوم بعدد من النقلات من إحدى الحالات إلى حالة أخرى . وعندما تحدث كل نقلة عبر السهم الخاص بها ، يتم توليد الرمز الموجود فوق هذا السهم . وهكذا ، فإن هذه الأداة تقوم بالإنتاج ، مثلا ، للسلسلة التالية من الرموز : IIIVI وهى سلسلة تتفق مع السلسلة النغمية المقامية المعيارية التى تشتمل على نغمة القرار ونغمة القرار الأعلى Supertonic والنغمة المهيمنة ؛ كما يلى : (Tonic: Supertonic, Dominant, Tonic,)

وينبغى أن تقوم الأداة الأكثر واقعية بتحديد نمط التآلف النغمى الخاص بكل جذر من هذه الجذور ـ كأن يكون مثلا



شكل رقم (٣) : ويوضح اداة ، أوطريقة توليد المتتابعات النغمية المتآلفة

الثلاثى الكبير Maior Triad خاصا بالرمز I والثلاثى الصغير Minor Triadخاصا بالرمز I والثلاثى السابع خاصا بالرمز II والثلاثى الكبير خاصا بالرمز V . ولا تعدُّ الأداة الموجودة فى الشكل رقم (٣) أداة حتمية،وذلك لأنه فى الحالة SIهناك ثلاثة اختيارات مختلفة متاحة . وقد اقترح بعض المنظرين المحدثين احتمالات إضافية أخرى بالنسبة للاختيارات المختلفة ، من أجل محاكاة تكرار حدوث هذه الاختيارات (Eigen& Wink-ler ١٩٨٣) .

لا تعدُّ الأدوات التي لا تفيد من ذاكرة النتائج الوسيطة قوية بدرجة تكفى لتوليد متتابعات التآلف النغمى فى موسيقى الجاز الحديثة ، كما أنها ليست قوية بدرجة كافية أيضا لتوليد متتابعات التآلف النغمى فى الموسيقى الكلاسيكية . لكن الحالة تكون أسهل فى موسيقى الجاز ، مقارنة بالموسيقى الكلاسيكية . وكما سيحاول أى عازف لموسيقى الجاز أن يثبت ، فإن أى مقطوعة موسيقية يكون لها تتابعها النغمى المتآلف الأساسى الذى يمكن إدراكه أو تحقيقه عند مستويات سطح عديدة مختلفة . وهكذا فإننا نجد أن المتتابعة النغمية المتآلفة التقليدية التى اسمها Twelve Bar Blues يوجد لها عديد من الأشكال البديلة .

وقد قام « ستيدمان » (١٩٨٢) بتلخيص مجموعة من القواعد التى يمكن بواسطتها توليد هذه البدائل من خلال المتتابعة الموسيقية الأساسية الأولى . ويشتمل النحو الخاص بالموسيقى الذى قدمه « ستيدمان » على التسليم بوجود تمثيل داخلى وسيط ، أى الإقرار بوجود المتتابعة الأساسية الأولى ، كما أنه يستخدم نوعا من القواعد يسميه : قواعد السياق - القواعد الحساسة ، وهو نوع من القواعد يتطلب إستخدام التمثيلات الوسيطة بطريقة مناسبة . قد يحاجج أمرؤ ما قائلا بأنه إذا كانت القواعد فى حد ذاتها قادرة أيضا على توليد المتابعة الموسيقية الأساسية ، فإن هذه القواعد ينبغى أن تكون قادرة أيضا على إنتاج أشكال مختلفة من هذه المتتابعة عند كل حركة (أى أننا لا نحتاج هنا لأن نقوم بتخزين الشكل الموسيقى الأساسى فى الذاكرة) .

لقد قمت بابتكار برنامج يمكنه إنتاج المتتابعات النغمية المتآلفة من خلال اللمسات البسيطة من أجل التأكد من هذه الاحتمالية . وقد أثبت هذا البرنامج - فى حقيقة الأمر - صدق تحليل ستيدمان سالف الذكر .

ويعتمد هذا البرنامج على ثلاث مراحل لتوليد متتابعة التآلف النغمى . تستخدم المرحلة الأولى منها نحوا موسيقيا يشتمل على قواعد مثل :

TWO-BARS → | I | Vd |

وذلك من أجل توليد متتابعة التآلف النغمى الأساسية . وتتضمن العديد من القواعد المستخدمة على أكثر من احتمال للامتداد والتطوير ، ويقوم هذا البرنامج بعملية اختيار عشوائى هادفة فى مثل هذه الحالات .

فهناك تنويعات عديدة محتملة للمتابعة النغمية الأساسية I, VD ، وتشمل هذه التنويعات من ضمن ما تشتمل عليه على المتابعات النغمية التالية :

| Imj7 VIm7 | IIm7 V7 |

| Imj7 bIII7 | bVImj7 bII7 |

| Imj7 IVm7 bVII7 | bIIIm7 bVI7 IIm7 V7 |

تستخدم المرحلة الثانية من البرنامج ما يسمى بقواعد السياق - القواعد الحساسة ، وهى قواعد مماثلة لقواعد « ستيدمان » ، وذلك من أجل إدخال التآلفات النغمية على المتتابعات النغمية الأساسية ووفقا لما يسمى بدوره الأخماس Cy-cle of Fifths ، وهى أحد الأبعاد الأساسية فى الحيز النغمى Tone Space (Longuet- Higgins, ١٩٧٩) ومن ثم يكون المدخل الخاص بالمتتابعة النغمية هو :

| PA | I |

عندما يكتشف هذا البرنامج وجود تآلف نغمى يشتمل على الرمز d ، فإنه يمكنه أن يقوم بتحويله إلى نغمة سباعية Seventh

(يرمز لها بالرقم V) ثم يدخل عليه تآلفا نغميا سابقا يرتبط به من خلال دورة الأخماس سابقة الذكر :

| I | II7 V7 |

وهناك خطوة إضافية من النوع نفسه يمكن إدخالها على التآلف النغمى بحيث تكون متقدمة على الرمز IIV :

| I | VIm7 II7 V7

وبالعمل بالطريقة نفسها ولكن من خلال العودة للخلف ، أو إلى أجزاء أخرى سابقة من البرنامج ، فإن الإجراءات التى تتطلب ذاكرة خاصة بالنتائج الوسيطة - وهى النتيجة النهائية للخطوة رقم ٢ ، والتى تعتمد على الاختيارات الخاصة بالامتداد أو الاستمرار ، يمكن - هذه الإجراءات - أن تكون :

|Imj VIIm7 III7 | VIm7 II7 V7

أما المرحلة الثالثة ، فتستخدم مجموعة أخرى من قواعد السياق - القواعد الحساسة من أجل إحلال أحد التآلفات النغمية محل تآلف نغمى آخر ، وكذلك من أجل القيام بشكل آخر من أشكال إدخال نغمة موسيقية على نغمة أخرى . ومع التسليم بالسطر الموسيقى السابق مدخلا إلى البرنامج ، واعتمادا على الاختيارات المختلفة الخاصة به ، فإنه من الممكن أن ينتج عنه :

| Imj7 IVm7 bVII7 | bIIIm7 bVI7 IIm7 V7 |

وهو يمثل متتابعة نغمية استخدمها المرحوم « تيلونيوس مونك » فى أحد مؤلفاته الموسيقية .

تتمثل إحدى الخصائص الأساسية المميزة لهذا البرنامج - مثله فى ذلك مثل برنامج نغمة آلة « الباص » الجهيرة - فى أنه بالرغم من كون مبادئه مفهومة بدرجة كبيرة ، فمن المستحيل التنبؤ بالناتج الخارج منه فى أية مناسبة . فلم يقصد من هذا البرنامج أن يحاكى ، بطريقة مباشرة ، العمليات العقلية التى يستخدمها الموسيقيون لابتكار المتتابعات النغمية المتآلفة . فهو يبين أنه مهما كانت هذه العمليات ، فإنها تتطلب درجة جديرة بالاعتبار من الطاقة الحاسوبية ، وبدرجة تفوق ، يقينا ، تلك الدرجة المتاحة بالنسبة للقواعد الضمنية فى نظرية الموسيقى ، وسيكون من المستحيل الإحاطة بتنويعات السطح ، الخاصة بأشكال موسيقية أساسية ، دون الاستغلال المناسب لقدر معين من هذه الطاقة . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن إدخال نغمة على نغمة أخرى ينبغى أن يتم بمعدل مرة واحدة فى كل مناسبة ، كما أنه يتطلب تسجيلا معينا للحالة السابقة التى تكون عليها متتابعة التآلف النغمى . ولابد أن يقترب الموسيقيون - الذين يقومون بابتكار متتابعات تآلف نغمى جديدة - من تلك المبادىء المماثلة لهذه المبادىء الموجودة فى هذا البرنامج . وعلى كل حال ، فإنهم ليسوا مضطرين بالضرورة للقيام بإنتاج المتتابعات النغمية المتآلفة فى زمن حقيقى محدد . إنهم يمكنهم كتابتها ثم القيام بعزفها بطريقة تماثل ما يقوم به مؤلفو الموسيقى ، وهكذا ، فإنه ليس هنالك من مبرر موجود كى يستخدموا ذاكرتهم بالطريقة نفسها التى يستخدمها بها هذا البرنامج ، فمتتابعة التآلف النغمى المكتوبة تكون متاحة لإرشادهم فى أى وقت .

إن معرفة القراءة والكتابة الموسيقية ستضمن ألا يكون للطاقة الحاسوبية أى أثر نفسى ضار على الأداء .

تقدم لنا الإجراءات السابقة مثالا موضحا للمعمار الإبداعى المتولد عن الحاسوب ، وهو المعمار الذى يعتمد على خطوات عديدة . وتقوم هذه الخطوات بتقسيم المحكات الخاصة بالنوع الإبداعى إلى : محكات تقوم بتوجيه أو إرشاد العملية التوليدية الأولى ، ومحكات تستخدم لتعديل نتائج هذه العملية - وذلك كى يتم الاختيار ، من بين هذه النتائج ، لما هو مناسب للخطوات التالية من العمل . ومن الواضح أن هذه المرحلة التوليدية ليست مرحلة حتمية ، لأنه ينبغى القيام بالاختيارات العشوائية الهادفة من بين تلك الخيارات الموجودة التى تم تحديدها من خلال قواعد معينة ، كما أن المراحل التالية قد تكون غير حتمية أيضا .

يتم إبداع الروايات واللوحات الفنية وغيرها من الأعمال الفنية بشكل نموذجى داخل تقاليد نوع إبداعى موجود .

وبالطريقة نفسها تحدث العمليات الإبداعية فى العادة لدى أحد العلماء ، فهى تحدث كما يقترح كون (Kuhn) داخل الضوابط الخاصة بأحد « النماذج الأساسية »[٩] الموجودة . وتعتمد هذه الأنماط من الإبداع ، على نحو ثابت، على إجراءات متعددة المراحل ، وهى إجراءات قد تكون أكثر تركيبا من تلك الإجراءات التى قمت بشرحها سابقا . فالمبدع الذى يقوم بتوليد الأفكار لابد وأنه يستخدم بعض الضوابط الأولية أو التمهيدية ، لكن ضوابط أخرى قد تكون منتشرة عبر عديد من المراحل الأخرى ، وإلا فإن بعض النتاجات الإبداعية غير المقنعة ستكون هى المادة التى ترسلها مرحلة تقييمية إبداعية معينة إلى مرحلة توليدية أخرى ، من أجل القيام بالتعديلات المناسبة عليها . وقد يكون السبب فى مثل هذا التقسيم للعمل ، كما اقترحت سابقا ، هو أن العملية التوليدية لا تكون على مقربة من المحكات التقييمية . وفى حالة الفروض العلمية ، تكون مجموعة ما من الملاحظات الإمبيريقية ، أو الواقعية ، هى بمثابة الضابط التقييمى الكبير .

الإبداع داخل أطر جديدة :

يحتل ابتكار نوع إبداعى جديد ، أو نموذج أساسى جديد ، مرتبة تفوق غيره من أشكال الإبداع ، لكن مثل هذه الأحداث تمن الأمور النادرة . ولايبدو أن هناك مبادىء مشتركة قادرة على تفسير مثل هذه التحولات ، داخل أحد المجالات ، من نوع فنى إلى نوع آخر . وعلاوة على ذلك ، فإن النجاح الكلى لابتكار عظيم ما ، إنما يعتمد على تلك الوقائع التى كان المبدعون الفرادى (أو أى فرد آخر) جاهلين بها تماما . وتشتمل هذه المحكات ـ بالنسبة للثورات الفنية ـ على عوامل اجتماعية اقتصادية ، وأيضا على التطورات المعاصرة الأخرى فى عالم الفنون ، أما بالنسبة للثورات العلمية ، فإن هذه العوامل تشتمل على مدى إتاحة الموارد ، بعد ذلك ، من أجل استكشاف أو تجريب الاختراع العلمى ، وكذلك ـ بطبيعة الحال ـ استكشاف مدى نجاحه فى جعل النتائج الواقعية ذات معنى ـ وهو عامل لا يمكن التكهن به خلال زمن القيام بالاختراع أو الابتكار العلمى . ويترتب على ما سبق القول بعدم وجود محكات أو مبادىء عامة تكون موجودة بوصفها محكات أو مبادىء أساسية وراء التحولات الناجحة ، فقط ، فى أى ميدان خاص من ميادين الفن أو العلم .

فإذا لم تكن هناك مبادىء تتحكم فى كل الابتكارات العظيمة فى مجال معين ، فإنه من الممكن أن تكون هناك إجراءات « لاماركية جديدة » Neo- Lamarckian Procedure بالنسبة لهذا النمط من الإبداع . دعنا نفترض وجود هذه الإجراءات بالنسبة لفن التصوير Painting مثلا . ولنضع فى اعتبارنا مبادىء هذا الفن فى مراحله المبكرة بوصفها مدخلاً أساسياً . لقد كان مطلوبا من هذه المبادىء أن تنتج مجموعة من التطورات البديلة القابلة للنمو والتطبيق ، بما فى ذلك مبادىء المنظور Perspective . أما إذا وضعنا فى اعتبارنا مبادىء فن التصوير فى منتصف القرن التاسع عشر ، فإنه قد كان مطلوبا ، من هذه المبادىء ، أن تنتج مجموعة من البدائل الفنية ، القابلة للنمو والتطور ، كان من بينها الفن التكعيبى مثلا . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن تلك الإجراءات اللاماركية الجديدة ، بالنسبة لعلم الطبيعة ، كان عليها أن تنتج علم الطبيعة النيوتنية (نسبة إلى نيوتن) من بين تلك المبادىء الخاصة بهذا العلم ، والتى كانت موجودة قبل نيوتن ، ثم كان أن جاءت بعد ذلك ، ومن خلال ذلك كله ، نظرية النسبية الخاصة ، وفى ضوء إجراءات مماثلة للإجراءات السابقة . ومن الواضح أن مثل هذه الإجراءات تكون مستحيلة ـ كما أزعم ـ إذا لم يكن من الممكن تفسير هذه التحولات الثورية المختلفة ، فى ضوء مجموعة من المبادىء الشائعة ، فى أى مجال مناسب من مجالات الإبداع الإنسانى .

وبسبب كون إبداع الأنواع الإبداعية الجديدة ، أو النماذج الأساسية الجديدة ، على هذه الدرجة من الصعوبة ، فإن مثل هذا الإبداع قد يعتمد على عملية توليدية اعتباطية أو عشوائية هادفة بدرجة جوهرية . فتطور الأجناس الجديدة هو محصلة للخلط العشوائى الهادف للجينات الوراثية ، ثم يجىء بعد ذلك دور الضوابط الخاصة بالاختيار الطبيعى والتى تقوم بدورها باستبعاد الكائنات غير القادرة على الحياة أو على النمو . ويشتمل المعمار المحتمل للإبداع على تصميم « داروينى جديد » مماثل . وتتكون الخطوة الأولى من هذا التصميم

الإبداعى على إجراءات يتم خلالها التركيب بين العناصر ، بشكل عشوائى هادف من أجل توليد عدد ضخم من النتاجات المفترضة الممكنة ، ثم إن المبدع يقوم فى المرحلة الثانية من الإبداع باستخدام مجموعة من الضوابط لاستبعاد تلك النتاجات غير القابلة للنمو أو التطور . وهناك تراث كبير من مثل هذه الآليات بالنسبة للإبداع . وبعض الاقتراحات الموجودة فى هذا المجال تبعث على السخرية بطريقة لاذعة كما فى حالة تخطيط موتسارت مثلا للتأليف الموسيقى من خلال هز أو تحريك زهر النرد(O' Beirne,١٩٧١)أو آلة « سويفت » التى تحدث عنها حين كان يكتب عن « أكاديمية « لاجادو » فى روايته (رحلات جاليفر) ، وكذلك ماكينة كتابة الروايات الرخيصة التى تحدث عنها « أورويل » فى روايته (١٩٨٤) أما الاقتراحات الأخرى فهى اقتراحات جادة ، فقد اقترح عديد من المؤلفين إمكانية توليد الأفكار على أساس عشوائى هادف ، وقد نظر هؤلاء المؤلفون إلى هذا الأساس بوصفه الإمكانية الوحيدة الممكنة للعملية الإبداعية . ومع ذلك ، فإن عملية الانطلاق بسرعة أولا (على أساس عشوائى هادف) ، ثم طرح الأسئلة بعد ذلك (فى ضوء المحكات) تصاحبها صعوبة كبيرة لا يمكن التملص منها .

فمعظم نواتج التجميع العشوائى للعناصر لن تكون قابلة للنمو والتطور . وقد اكتشف العلماء أن هذه النقطة هى بمثابة الطريق الوعر الملىء بالأشواك ، وقد ظهر ذلك على نحو جلى فى منتصف الستينيات حينما حاول علماء الكومبيوتر تكوين برنامج بارع من خلال التجميع لهذه البرامج على أساس عشوائى هادف ومن خلال مكونات بسيطة مشتقة من برامج أخرى (Fogel, Owens, & Walsh, ١٩٦٦) .

إن تطور الأنواع هو أمر بطىء ، حتى لو كانت هناك ملايين من الكائنات الحية تشترك فى هذا الخلط العشوائى الهادف للجينات الوراثية . وعلاوة على ذلك ، فإن الأنواع لا تتطور من خلال خطوة واحدة . فلم يكن من الضرورى، مثلا ، أن يحدث ذلك التجميع للخصائص الوراثية الكاملة للإنسان (بوصفه كائناً بيولوجياً) محصلةً لعملية اختلاط عشوائية واحدة لمجموعة من الجينات الوراثية غير المنظمة - وهى خطوة تطورية ليس من المحتمل أبدا أن تحدث ولو مرة واحدة من خلال الصدفة . فالأنواع الجديدة تشتق من الأنواع الموجودة ، وتتطور الكائنات المركبة على نحو تدريجى من خلال كائنات حية أقل تركيبا .

ومن ثم ، فإن طبيعة العناصر التى يتم تركيبها ، معا ، بطريقة عشوائية هادفة هى التى يمكنها تحسين كفاءة هذه الإجراءات . إن هذه العناصر ينبغى ألا تكون ذرات تصورية بسيطة . ولكنها ، بدلا من ذلك ، ينبغى أن تكون مجموعة موجودة فعلا من الأفكار غير المرتبطة .

يعتبر الإجراء الداروينى الجديد - رغم عدم كفاءته - مجرد آلية متاحة يمكن اللجوء إليها ، إذا لم يكن هناك طريق آخر متاح تستطيع العملية التوليدية النشطة ، أثناء الإبداع ، أن تستعين فيه بضوابط انتقائية معينة . وهذا الشرط هو أساس النظرية التطورية المعاصرة ، ولكن ليس هناك مبرر لافتراض أن هذا الشرط ينطبق أيضا على إنتاج الأفكار الثورية ، فالأمر الأكثر احتمالا هو أن هذه العملية التوليدية تكون موجهة من خلال مجموعة من المحكات وعبر إجراءات متعددة المراحل . إن الاستخدام الإنتاجى للمعرفة هو الجانب الجوهرى فى العبقرية . ورغم وجود أساليب مختصرة ومفيدة عديدة ممكنة ، كما فى حالة البحث من أجل الكشف عن أوجه التناظر بين الأشياء مثلا ، فليس من المحتمل الوصول إلى محكات كافية لإنتاج « لوغاريتم » حسابى قابل لأن يسلك من أجل إنتاج الابتكارات الناجحة (Johnson- Laird in Press, b.)

الاستنتاجـــــات :

إذا كانت العمليات الإبداعية قابلة للحساب - وليست هناك ، حتى الآن ، أى أسس لنبذ مثل هذا الفرض - فإن الإبداع يمكن تعريفه فى ضوء هذه النظرية التى قدمناها فى هذا الفصل . إن الإبداع يقدم لنا نتاجات تتسم بالخصائص المميزة الثلاث التالية :

(١) تكون هذه النتاجات جديدة بالنسبة للفرد الذى يبدعها .

(٢) تعكس هذه النتاجات حرية الفرد فى الاختيار ، وفى ضوء هذا فإنه لا يتم تكوينها من خلال عملية صماء ، ولا من

خلال عمليات حسابية معينة ، ولكن من خلال عملية لاحتمية .

(٣) يحدث الاختيار خلال الإبداع من بين عدد من الخيارات التي تتحدد خصائصها ، بدورها ، في ضوء عدد من المحكات .

ورغم أنني لم أعالج هذه النقطة بتفصيل كبير ، فإن هناك ثلاث فئات عامة من الإجراءات التي تفي بهذا التعريف هي :

(١) العملية اللاماركية الجديدة التي تستخدم فيها بعض المحكات لتوليد بعض النتاجات الممكنة .

(٢) ثم الاختيار العشوائي الهادف الذي يحدث من بين هذه النتاجات ، بالإضافة إلى تلك العملية متعددة المراحل التي يتم فيها استخدام بعض المحكات لتطوير أحد الأعمال ولتعديله أيضا ، مع وجود احتمالية خاصة بالاختيارات العشوائية عند أية مرحلة من هذه المراحل ، ثم (٣) العملية الداروينية الجديدة التي يتم فيها التوليد العشوائي تماما للأفكار ، مع مايتبع هذا التوليد من اختيارات في ضوء بعض المحكات .

وعلى كل حال ، فإن هذا الإجراء الأخير - بوصفه مصدراً للابتكار - يزداد احتمال قيام الطبيعة باستخدامه ، أكثر من احتمال استخدام الكائنات البشرية له .

هوامش المترجم:

(١) الكلبية : سمة للشخصية التي تتميز بالاحتقار الصريح للقواعد الأخلاقية . ومدرسة الكلبيين التي وجدت في اليونان القديمة (القرن الرابع ق . م) كانت تتخذ موقف الاحتقار من العادات والثقافة . وقد أدى بهم احتقارهم لقواعد السلوك إلى انتهاكات للفضيلة . وترتبط النزعة الكلبية بنقص التطور الثقافي والأنانية والشك وغير ذلك من السمات السلبية (روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ م) .

ومع ذلك فإن أشهر الفلاسفة الكلبيين وشيخهم وهو « ديوجين الكلبي » (نحو٤١٣ - ٣١٧ ق . م) كان معلما جادا ينشر الفضيلة ، وهو المشهور عنه أنه كان يسير في الطرقات والأسواق يحمل مصباحا في الظهيرة يبحث عن إنسان ، وكان لاذع اللسان لم يسلم منه كبير أو صغير . وكان يدعو إلى الاكتفاء الذاتي على أنه وسيلة لبلوغ السعادة ، من خلال الزهد والتقشف ورياضة البدن والنفس معا لتدريب الإرادة ، وبالعيش وفق الطبيعة ولذلك احتقر العزف ، وكان كثيرا ما يضرب الأمثال بالحيوانات وخاصة الكلب ، إذ رآه مثالاً للتحرر من الترف والعبودية للعرف وللعيش وفق الطبيعة (الموسوعة الفلسفية ، تأليف د . عبد المنعم الحفني ، مكتبة مدبولي ، دون تاريخ) .

(٢) الإشارة هنا إلى كتاب Genius, Creativity, and Leadership Genius أو العبقرية والإبداع والقيادة تأليف « دين كايت سيمونتون » وقد قمنا بنقله إلى العربية ، ومن المنتظر أن يصدر قريبا .

(٣) نسبة إلى مدينة دلفي الإغريقية القديمة . وترجع شهرة هذه المدينة إلى مراسم كهانة اليونان التي كانت تجرى فيها ، وقد تم بناء معبد عظيم هناك من أجل هذه الطقوس ، وكانت تسكن هذا المعبد كاهنة تدعى بوثيا ، كانت تنطق بالنبوءات ، في لغة غير مفهومة ، على مسمع من كاهن يقوم بشرحها ونطقها في أبيات من الشعر يسهل على الناس فهمها وحفظها (محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، المجلد الأول ، دار الشعب ، ١٩٦٥) .

(٤) اعترف بالفضل للطبيب النفسي والكاتب والناقد المعروف الدكتور « يحيى الرخاوي » في وصولي إلى ترجمة مناسبة لكلمة Randomization التي تترجم عادة بكلمة عشوائية (فقط) . وقد وجدت هذه الترجمة في مقالة هامة له بعنوان « الهالة الزائفة ومسئولية المعرفة » نشرت في عدد شهر مايو ١٩٩٢ م من مجلة « العربي » الكويتية.ويقصد بمصطلح « العشوائية الهادفة » كما يشير « ربير » في قاموسه : (The Penguin

Dictionary of Psychology, 1987) الذى عادة ما يستخدم على نحو خاص بالترادف مع مصطلحات مثل « المصادفة » و« محض الصدفة » و « خبط عشواء » و« كيفما اتفق » ،وغير ذلك من المصطلحات التى تشير إلى نشاطات تحدث دون هدف ، ودون ضوابط إرادية ، لكن هذا المصطلح فى جوهره هو مفهوم إحصائى يشير ببساطة « إلى عدم وجود انتظام ما يمكن اكتشافه فى التسلسل الخاص الذى تتم من خلاله ظاهرة ملاحظة معينة » . فهذا المصطلح لا يشير إلى « شىء ما » بعينه ، بقدر ما يشير إلى « الافتقاد » إلى شىء ما بعينه ، أى الافتقاد إلى بنية معينة ، أو نظام معين ، ومن ثم تكون مهمة العلم - أى علم - هى اكتشاف احتمالات حدوث هذا الشىء أو هذه الظاهرة . ويقصد الاختيار العشوائى فى الإحصاء : القيام باختيار الموضوعات ، أو الأحداث ، أو الأفراد ، بحيث لا تكون هناك تحيزات معينة فى عملية الاختيار هذه ، تجعلنا نختار بعضها البعض الأخر ، أى أنه تكون هناك فرص متساوية أمام كل الظواهر أو الأفراد لأن يتم اختيارها وتضمينها فى العينة ، وتستخدم الجداول الإحصائية التى تقوم على أساس نظرية الاحتمالات هنا لمنع حدوث مثل هذه التحيزات . إن العشوائية الهادفة تعنى هنا باختصار إمكانية حدوث نشاط ما - أو إحداثه - دون وجود نمط أو بنية خاصة مسبقة أو يسهل تحديدها لهذا النشاط ، وهذا لا يعنى أبداً أن هذه البنية أو هذا النمط أو هذا الانتظام غير موجود ، كما أن الملاحظات العشوائية التى تتم فى الدراسات النفسية لا تعنى أنها تتم دون خطة على الإطلاق ، فالجداول الإحصائية الاحتمالية قد تكون هى العنصر الموجه والمخطط لهذه الملاحظات .

(٥) مفهوم التمثيل العقلى Mental Representation من المفاهيم التى استخدمها الفيلسوف « كانت » والفلاسفة العقلانيون بشكل عام ، ثم استخدمه « بياجيه » بعد ذلك ، واستخدمه « أرنهايم » أيضا فى دراسة النشاط الفنى ، و« برونر » فى دراسة الارتقاء المعرفى ، كما أن علماء الفرع الحديث فى علم النفس وهو « علم النفس المعرفى » يكثرون من استخدامه إلى حد كبير . ويقصد بهذا المفهوم الإشارة إلى العملية العقلية التى يحل من خلالها شىء محل شىء آخر ، أو يرمز إليه ، بديلا له . وقد تكون عملية التمثيل العقلية بمثابة الخريطة المعرفية الخاصة بظاهرة ما ، وقد تكون رمزا عقليا لهذه الظاهرة فى شكل صورة ، أو فكرة ، وقد تكون بمثابة التجريد العقلى للخصائص الجوهرية المميزة لهذه الظاهرة وقد نقوم بعمليات تمثيل عقلى بصرى (من خلال الصور) للأشياء وقد نقوم بعمليات تمثيل عقلى « لفظى » لها (من خلال الكلمات) وقد نقوم بالنشاطين معا وهو ما يتم فى أغلب الحالات ، كما تشير إلى ذلك نظرية « بايفيو » على وجه خاص .

(٦) يقصد بهذا المصطلح أن أختيار البدائل الإبداعية يحد لا بالمعدل الحسابى العادى ، بل بالمعدل الجبرى (نسبة إلى علم الجبر) والذى تكون كل مرحلة فيه هى حاصل ضرب المرحلة السابقة فى نفسها .

٧) آلة الباص هى من عائلة الوتريات كالفيولا والفيولينا والتشيلو والبانجو والبلالايكا وغيرها ، وتمثل نغماتها بشكل عام الجانب الأكثر انخفاضا فى التأليف الموسيقى ، وهناك ما يسمى بالباص العميق الذى تم تطويره فى روسيا ، على نحو خاص ، والذى يسمى « بالكونترباص » وحيث تكون التنويعة الموسيقية أعلى بدرجة طفيفة من الصوت المعتاد فى « الباص الباريتونى » .

(٨) يقصد بذاكرة النماذج الوسيطة : تلك الذاكرة التى تقف فى مرحلة وسطى بين الذاكرة المباشرة ، أو ذاكرة السطح ، والذاكرة بعيدة المدى ، أو الذاكرة العميقة ، وسواء كان ذلك بالنسبة للإنسان ، أو بالنسبة للكومبيوتر ، أو الحاسوب .

(٩) يشير مفهوم النموذج الأساسى Paradigm لدى « توماس كون » ، وهو من أشهر فلاسفة العلم الآن ، إلى مجموعة من الاتجاهات والقيم والإجراءات والمعايير . . إلخ ، تشكل المنظور المقبول بشكل عام ، فى مجال معرفى معين ، فى فترة تاريخية معينة ، (الجذر اليونانى القديم للمصطلح هو Paradeigma الذى يعنى « نمط » Pattern) .

المراجع :

Bateson, G. (1979). **Mind and nature**. London Widlwood House.

Borges, J. L., (1970) Pierre Menard, author of the Quixote. In D. A. Yates and J. E. Irby (Eds.), Labyrinths: **Selected stories and other writing.** Harmondsworth, Middlesex: Penguing.

Campbell, D. (1960). **Blind variation and selective retention in creative thought as in other Knowledge processes.** Psychological review. 67, 380- 400.

Dennett, D. C. (1984). Elbow room: **The varieties of free will worth wanting,** Cambridge, MA: MIT Press.

Dostoyevsky, F. :1972). **Notes from underground.** Harmondsworth, Middlesex: Penguing. (Original work published 1984.)

Eigen, M.& Winkler, R. (1983). **Laws of the game:** How the principles of nature govern chance Harmondswrth, Middlesex: Penguin.

Fodor, J. A. (1983) **The modularity of mind: An essay on faculty psychology.** Cambridge, MA: MIT Press.

Fogel, L., Owens, A.,& Walsh, M. (1966). **Artificial intelligence through simulated evolution.** New York: Wiley.

Forte, A. (1976). Tonal Harmony in concept and practice (3rd ed.). New York: Holt, Rinehart,& Winston.

Johnson- Larid, P. N. (1983). **Mental models: Towards a cognitive science of language, inference and consciousness.** Cambridge University Press.

Johnson- Laird, P. N. (1987). **Reasoning, imagining and creating.** Bulletin of the British Psychological Society, 40, 121-129.

Johnson- Laird, P. N. (in Press-a). **The development of reasoning ability.** In G. Butterworth and P. E.

Bryant (Eds.), **Procceedings of Stirling Conference on Human Development.** Cambridge University Press.

Johnson- Laird. P. N. (in Press-b). **Analogies and the exercise of creativity. In A. Ortony** (Ed.), Proceedings of the Illionois Workshop on Analogies.

Kuhn, T. S. (1970). **The structure of scientific revolution** (2nd ed.). University of Chicago Press.

Levitt, D. A. (1981) **A melody description system for jazz improvization.** Unpublished MSc thesis, Department of Electrical Engineering and computer Science, MIT. Cambridge, MA.

Longuet- Higgins, H. C. (1979). **The perception of music** Proceeding of the Royal Society, Series B, 205, 307- 322.

Marr, D. (1982). **Vision: A Computational investigation in the human** representation of visual information. San Francisco: Freeman.

Nisbett, R. E., & Wilson, T. D. (1977). **Telling more than we can know:** Verbal reports on mental processes. Psychological Review, 84, 231- 259.

O'Beirne, T. H. (1971). **From Mozart to the bagpipe, with a small computer.** Institute of Mathematics and Its Application, 7, 11- 16.

Perkins, D. N. (1981). **The Mid's best work.** Cambridge, MA: Harvard University Press.

Rameau, J. P. (1971). **Treatise on harmony.** New York: Dover. (Original work published 1722.)

Reber, A. S. (1985). **The Penguin dictionary of Psychology.** Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Rumelhart, D. E., McClelland, J. L.,& PDP Research Group. (1986). **Parallel distributed processing: Exploration in the microstructure of congnition:** Vol. 1. Foundation. Cambridge, MA: MIT Press.

Simonton, D. K. (1984). **Genius, creativity, and leadership: Historiometric inquiries** Cambridge, MA: Harvard Uinversity Press.

Skinner, B. F. (1953). **Science and human behavior.** New York: Macmillan.

Sonneck. O. G. (Ed.). (1967). **Beethoven: Impressions by his contemporaries.** New York: Dover.

Steedman, M.J. (1982). **A generative grammar for jazz chord sequences. Music Perception.** 2. 52- 77.

Sudnow, D. (1978). **Ways of the hand.** London: Routledge& Kegan Paul.

Mlrich, J. W. (1977). **The analysis and Synthesis of jazz by computer.** In Fifth International Joint Conference on Artificial Intelligence (PP. 865- 872).

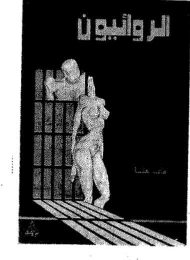
Wallas, G. (1926) **The art of thought** London: Cape.



- شموع من أجل غالب هلسا.
- المغترب أبداً
- غالب هلسا حضور متجدد
- ثلاثة وجوه لغالب هلسا
- الروائي ناقداً









غالب هلسا (١٨ ديسمبر ١٩٣٢ - ١٨ ديسمبر ١٩٨٩) صديق عزيز ؛ ومفكر أصيل، وكاتب مبدع . عرفته في القاهرة منذ أواخر الستينيات ، وكان لى بمثابة الأخ الكبير الذى يدفعنى حضوره - مجرد حضوره - إلى أن أفضى إليه بكل ما يؤرقنى ؛ والمثقف الرائد الذى قادنى إلى مناطق لم أكن قد تعرفتها بعد ؛ والكاتب الذى كانت كتاباته - كحياته - إبداعا مستمرا وتحديثا متصلا . كان حبى الشخصى لغالب فى وزن احترامى الفكرى له ، فقد كان يجمع بين حنو المعلم ونبالة الصديق وإخلاص القرين وشهامة أولاد البلد ، كما كان يجمع بين راديكالية التفكير ونقدية الوعى وتقدمية المنظور ورهافة الكتابة . ولم ينقطع حبى واحترامى له، بل ظلا فى نماء .

وما زلت أذكر المرارة الثقيلة التي شعرت بها والحزن الفادح الذى غمرنى حين عرفت أنه أجبر على مغادرة القاهرة ، المرارة نفسها والحزن نفسه اللذين شعرت بهما يوم أن أجبر عبد العزيز المقالح على مغادرة القاهرة . وكانت القاهرة - وقتها - تتنكر لنفسها ، وتقصى عنها أخلص أحبائها وأبنائها على السواء .

ما فكرنا فى غالب بوصفه كاتباً غير مصرى . عربى نعم . لكنه مصرى بالتعلم والمربى والعشق وعشرات الأسباب التى وصلته بنا ووصلتنا به . فقد عاش همومنا وأحلامنا، فرحنا وحزننا، زهونا وانكسارنا ، وصاغ من الألوان المتنافرة التى تفترش لوحة حياتنا شخصياته الروائية المهوّسة بالبحث عن التقدم والحرية والاستقلال ، والتى لاتفارقها القدرة على طرح السؤال. وكانت رواية (الضحك) بداية لا تختلف عن (وديع والقديسة ميلادة) . ومعهما كل إبداعه القصصى والكتب التى ترجمها والمقالات التى خلفها والتى لم تجمع بعد فى كتاب، والتى لا بد من جمعها وإصدار أعماله الكاملة فى آن.

وهذا الملف بعض العرفان والتقدير لغالب هلسا القيمة والرمز على السواء.

جابر عصفور

شمـــوع من أجـــل غالب هلسا

علاء الديب

(مصر)

«شموع من أجل غالب هلسا» ، قد يسخر غالب من هذا العنوان ، وقد يغضب ، يتوقف الأمر على مزاجه، على الحالة التى قد يكون فيها . الآن .. قد سكن . الآن ... لا يصلنى منه سوى الصمت !

عيون ملونة ثابتة . وجه مليء بالحيوية والطفولة والمكر . ضاحك . جميل . أحياناً جارح كئيب . دائما موجود ، حضوره لايقاوم .

أستاذ لى ومعلم . صديق . طفل أرعاه . آخذه إلى عائلتى وبيتى كى أرد وحدته . يسعى إلى كل ما هو حميم . يفر منه أو يدمره . لحظة واحدة بين حمقه وحكمته . بريء ، غارق فى الإثم ، عيونه ملونة ثابتةً ، لا ملجأ له سوى وحدته فى شقته النظيفة حسنة الإضاءة.

كم عاما مضى الآن ؟ العمر كله . صحبة لا تنقطع . صلاة لغالب . «ركلويم» ، قداس بلا أوان . نغنى فيه ، ونصخب ، ثم نصمت .. وأضيء له شموعاً.

*

قد يسخر من هذه الشموع ، يرى فيها رومانتيكية مستهلكة . ضوؤها هو الوحيد الذي أستطيع أن أرى فيه الأشياء رغم حدتها ، وعيونى المجهدة . هو كان يستطيع أن يحدق فى الواقع ، الوعى كان جمرة مشتعلة وإصراراً. الكتابة هاجس دائم يحيى علاقته بالواقع .

في أواخر الخمسينيات ، كنت فى العشرين من عمرى . هو يكبرنى بسنوات . أكاد أبدأ كل شيء . هو قادم من وراء البحر ، وحيد فى القاهرة بلا عائلة . ينهى دراسته فى الجامعة الأمريكية ، ويعمل بالترجمة. حياته عريضة . المدينة ، والشارع ، المقهى .. الكل له أصدقاء. سعيد، جميل، ساخر ، سياسى، مثقف. كاتب قبل كل شيء . رغم «أردنيته» يسبح هنا فى مياه مألوفة، يحبها، وتحبه.

من أين جاء بهذا الوجه الذي يحمل كل ما أحببناه من «الشام» ؛ ذلك الوجه الأليف الذي لا تشعر معه أبداً أنك مع غريب. يكسوه غالباً فرح الدهشة والاكتشاف.

كل شيء كان صبياً في ذلك الوقت ، حتى القاهرة العجوز. فى أواخر الخمسينيات ، كنا نقضى ليل الشتاء حول ميدان التحرير، يرتدى بلوفر أحمر داكن ، يغطى رقبته، وفوقه چاكت إنجليزى قديم وأنيق، يحمر وجهه من الانفعال ومن الحلم، وشعره يتطاير فى الليل البارد . دفء العلاقة مع غالب كان ساحراً وفريداً.

هذه الكلمات ، ومعناها، لايرفعان شيئاً من ثقل وجسامة غيابه وافتقادى له على طريق الحياة .. وطريق الكتابة الشاق الطويل .

*

في فندق قديم بالإسكندرية حكى لنا مثقف عجوز كيف احتفل الشيوعيون والسرياليون بأربعين «فرويد» عندما مات . كان الاحتفال فى بيت چورج حنين ،

وأُلقيت كلمات وأشعار. أحب غالب هذه القصة وراح يسأل عن كل التفاصيل .

لم تكن عزلة المثقف قد تجسمت هكذا بعد .. التفاصيل وروح المثقف لم تكن قد جفت بعد . لم تكن الثقافة كتاباً ومعلومات ، ولكنها كانت اكتشاف أشياء في الدنيا ، وإقامة علاقة حية معها . لم يكن أحد قد سمع بعد عن تجار المقالات ، ولا عن المثقفين الذين لا يساوون شيئاً بوصفهم بشراً وأصدقاء.

تردد غالب هلسا علي بيتى القديم في المعادى كثيراً، وصحبته إلى عدد من «البنسيونات» التي تنقل فيها في وسط القاهرة، قبل أن يستقر فى شقته الشهيرة فى ميدان الدقى . سمعنا «بيتهوفن» «وجريج» ، وموال أدهم الشرقاوى، وأشعار صلاح عبد الصبور بصوت بدر الديب عندما كان يكتب مقدمة (الناس فى بلادى).

مع غالب قرأت أشعار إليوت ، رغم إنجليزيتى العرجاء . دفعنى لكي أقرأ بهذه الإنجليزية كتباً في النقد (دراسات في حضارة تحتضر) الوهم والإيديولوچيا (فى الشعر)، ونصوصاً كثيرة في الماركسية والفلسفة . أعدت تعرف «نشيد الإنشاد» والعهد القديم. ورغم الصعوبة قرأت «فوكنر» وغامرت مع چيمس چويس فى (أوليسيس) . عرفت معه، ومع إبراهيم منصور، كيف أقرأ هيمنجواى، وكيف أفك أسرار اقتصاده اللغوى وعبقريته فى التعبير.

كان وقتا ملائما تماما ذلك الوقت الذى عرفته فيه، ملائماً لكل شيء؛ للصداقة، وللمعرفة، وللحب. وكان له نشاط فى الروح يبقي الرغبة فى كل هذا يقظة متفتحة. وكثيراً ما تصورت أن له خطة ومنهجاً فى الحياة وفى القراءة، ولكنني أظن أنه كان يتبع قلبه، ورغبته المسيطرة فى كتابة أدب عربى جديد.

وعندما كنت أذكره بحكاية أربعين فرويد، كان يعيد روايتها بأدق التفاصيل ، وكأنه كان من الحاضرين.

*

لم أكن قد كتبت قصة أو قصتين بعد . وأعتقد أننى لم أكن قد نشرت شيئاً. تعلمت منه، ومن الندوة الأسبوعية التى كانت تعقد فى شقته : كرامة الكتابة وأهميتها. الحياة كلها تدور حول الكتابة، هى التى تعطى الأشياء أهمية ومعنى. الكتابة كدح متصل. ليست زينة أو حلية أو وجاهة اجتماعية. كما عرفت أن الموقف السياسي لا يصنع كاتبا. الكتابة طريق آخر وإن تلاقت الأهداف .

فى ذلك العالم طرحت أمامى قيم الطبقة المتوسطة. بفضله استطعت أن أرى محيطى ووضعى فى ضوء جديد، فكان هذا استكمالا ضروريا للوعى السياسي والإدراك الموضوعى للواقع. لقد كان هذا يحدث مع غالب هلسا، ليس بالنقاش ولا الكلام النظرى فقط ولكنه كان يحدث عن طريق الممارسة والحياة اليومية. تصادمت مع قهر التركيب النفسى للبشر، وقهر الأوضاع الاجتماعية الذى يوازى قهر الطبقة والسلطة.

لقد كانت قيمة الأدب ودوره أشبه بيقين أو سر حميم يجمع بيننا.

لم يكن الصبا فقط هو مصدر الفرح، بل الثورة. كان لها معنى كبير ومقدس بعيد كل البعد عما يحدث، ولكنها كانت إمكانية ؛ إمكانية فى الهواء الذى نتنفسه؛ من الشارع إلى شكل القصة، وقالب القصيدة إلى سلوك ونفوس البشر.

كثيراً ما كان يتحدث بثقة وسلطان كأنه أحد تجسيدات فكرة الثورة. كأن حياته وعمله وحريته الداخلية المسؤولة هي طريق أو نموذج، دون أن يقول هذا أبدا أو يدعيه .

كانت له كل هيبة المثقف وسلطان الأديب وعظمته ، رغم أنه لايملك سوى بضع كراسات وقلم، وشقة نظيفة حسنة الإضاءة، مفروشة بالحصر وبعض الكراكيب.

عندما صدرت (وديع والقديسة ميلادة)، مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٨، كان هو قد كتب كثيرا، قصصا وروايات، نقرأها، وقد يوافق على نشرها في دوريات لبنانية. كان العمل الأول لكاتب مستقر له أسلوب وثقة في النفس. لكن الهزيمة العربية كانت قد وقعت وبدأ غروب كبير.

من المستحيل أن تجد شيئاً في ذلك الوقت لم يصبه التلف أو الفساد. إلا أن عروق الكتابة - يبدو - كأنها قد استنفرت. وضحت فكرة المقاومة. وأخرج غالب في ذلك الوقت (الضحك) و(الخماسين).. وأعتقد أنه كتب (الخادمة).

حتى علاقتنا شابها فتور وتباعد. كنت قد عملت بالصحافة المصرية، ونشرت قصصي في المجلات السيارة.. وبدا كأن في الأمر مؤامرة ما، أو خيانة.

*

ساد حزن غامر، وانكسرت قيم ومعان إنسانية كثيرة.

عندما يدير التاريخ ظهره، ويمشي التاريخ عكس التاريخ وتملأ الأفق رائحة الهزيمة، يتحول الأبطال إلى أشباح، ونصبح جميعنا - بمعنى أو بآخر - شهداء بلا شرف أو قضية.

غادر غالب مصر إثر حملة من حملات الرئيس السادات التطهيرية، وتنقل في عواصم العالم العربي، وانتهى في دمشق بعد متاعب صحية.

كتب روايات كثيرة، سمعت عنها، ولم «أسمعها» منه أو أقرأها معه. وكتب دراسات عن الإسلام ولم نتحاور حول ما كتب. آخر ما قرأت له كان تقريرا منشوراً في جريدة لبنانية عن غارة إسرائيلية على مخيم في لبنان. كان عملاً صحفياً، إلا أنه كان قصة قصيرة متميزة في الوقت نفسه.

يقول غالب وكأنه يقول كلاماً أخيراً:

«أخذ العالم المحيط بي يكتسب طابعه المزدوج: كونه واقعة عينية، وكونه رمزا ومادة للفن.

ثم أخذ هذا الطابع المزدوج يتوحد في إطار الرواية التي توقفت عن كتابتها.

دخلت ذلك العالم الماثل أمامي دائما: عالم الأشكال الفنية.

دخلت ذلك الصراع المميت لوضع الوقائع في كلمات، تموت على الفور إن لم تلمس وتراً داخلياً».

المغترب الأبـدى

سليمان فياض
(مصر)

قدمه إلىّ الصديق الأردنى «خالد الساكت» . قال لى :

«هذا شاب واعد من خيرة شباب الأردن» .

كنا واقفين بمحطة باب اللوق . وقال :

«ـ حصل على شهادة «الماتريك» ، وسيقوم بمعادلتها فى القاهرة، ويلتحق بالجامعة الأمريكية» .

وكان كلانا يتفحص فى صاحبه : أنا ، وغالب هلسا. يأخذ الانطباع الأول الذى قد يبقى لأحدنا عن صاحبه إلى النهاية. فثمة فراسة نعتمد عليها، باعتبارنا كائنات حية، فى حركتنا فى هذا العالم. كان غالب شابا يتفجر حياة: لون بشرته الصافى، أنفه المستعرض قليلا، عيناه الواسعتان الصريحتان ، حاجباه الكثان .بدا مريحا للقلب. لكن هذه الغرّة فى مقدمة شعره لم ترق لى أنا الغلام من الريف. هى آية ميوعة، وعجب واصطناع للوجاهة فى نظرى. كان أنيقا للغاية ويده فى جيب سرواله. قال لى «خالد» :

« ـ لديه مشروع ومحاولات للكتابة» .

ولا أعرف أية انطباعات حملها «غالب» عن شخصى، لا أذكر ماذا قلت له، ولا ماذا قاله لى. ويبدو لى اليوم أن كلينا قد تحفظ فى نفسه على صاحبه، وأرجأ قراره ، ولم نلتق بعد ذلك إلا نادرا. وتقديرى اليوم، أنه انشغل بمعادلة «الماتريك» ، ثم بالجامعة الأمريكية، مثلما انشغلت أنا، فى النصف الأول من خمسينيات هذا القرن الصاخب ، الكثير العجيج والضجيج، بدراستى فى الأزهر، والعمل بمجلة (الإذاعة) ، والتردد على مقاهى الأدب ونواديه: إيزافيتش، وريش بوسط البلد، وعبد الله بالجيزة، والعجمى بباب اللوق، وانشغل هو بالمشاركة فى العمل السرى مع جماعة من هذه الجماعات الماركسية القاهرية، مثلما انشغلت أنا بالمشاركة مع غيرى فى تأسيس فرع إقليمى (سرى) لحزب «البعث» بالقاهرة.

ويقينا أن هذه اللقاءات النادرة مع غالب كانت دائما، فى البداية، ضمن جمع ما، قل عدده أو كثر، بمقهى من مقاهى الأدب. وبدأت فكرتى المتحفظة عن «غالب» تتغير وتنفتح. شيئا فشيئا راقتنى ثقافته، ومعرفته المجوّدة بالإنجليزية، وكتابها، ومنطقه السليم، وهدوؤه فى الحوار، وحسن استماعه للغير، وأدبه فى الرد على الغير بلا عدوانية، وإن حملت لهجته سخرية مبطّنة .

وتحفظت كثيرا على بداياته مع الكتابة. بدايات أولى هى صدى لقراءاته ، ولتجارب الغير فى الغرب الكاسح. كنت أقول له دائما:

«ـ لغتك بحاجة إلى سبك. تجاربك بحاجة إلى أن تكون محلية» .

وكان ينظر إلى بوجع، وسخرية. وأجهد نفسى لأثبت حبى له، وحرصى عليه. وكنت مثله بحاجة إلى هذا النصح نفسه.

ولا أذكر كيف تجمّعنا ذات ليلة، بمقهى الأوبرا: أنا، وهو، وعبد المحسن بدر، ووحيد النقاش.. وسوانا،

ورحنا نفكر تلك الليلة فى تكوين جماعة أدبية، تتصدى لتغيير مسار النقد، والإبداع معا. وأذكر أننا بدونا فى المناقشة مجرد أشخاص، على قدر من الثقافة، يتحسسون طريقهم، وأحلامهم عريضة، أكبر من تكوينهم الثقافى، الراهن آنذاك، فلم نتفق على شىء محدد، سوى النية وتوقف المشروع فى المهد.

لكن تقاربا ما حدث بين ذواتنا. صرنا كلنا نبحث عن بعضنا البعض، لنجلس مجرد جلوس، ونهلوس فى الثقافة، والواقع الثقافى، وكل منا يحاول اكتشاف نفسه وحيدا، وشقّ طريقه وحيدا أيضا ، يخجل كل منا أن يعرض عملا ما كتبه على آخر منا، ربما تفاديا لمشاعر المواجهة، والخوف من الفشل ومن النجاح معا. فالفشل سيحدث إحباطا وخيبة أمل، والنجاح قد يجد غيرة من الآخر. مازلنا إذن نفتقد الثقة، ونفتقد قبلها روح الصداقة الخفة التي لا يخجل معها الأصدقاء من الأصدقاء، مثلما لا يخجل الأزواج المحبون من الأزواج المحبين.

ويبدو أن نجاح الثورة، وضرب اليسار واليمين معا ، وظهور النوايا لنواة وحدة عربية، قد جعلنا ، نحن الشباب الواعد، نتقارب أكثر، ونتحرر أكثر من طموحات السياسة. ويبدو أن تخرجنا جميعا، معا ، وتباعا، وبحث غالب إثر تخرجه عن عمل، وعدم رغبته فى العودة إلى الأردن، مثل «خالد الساكت» ، قد جعلنا نزداد التصاقا، وثقة ، وصداقة. واتسعت الدائرة حين استقر كل منا فى عمل ما، أنا بالصحافة ، وغالب بالترجمة فى سفارة، وعبد المحسن فى التدريس بالقنطرة شرق، يروح ويعود، إلى أن حصل على الدكتوراه، واستقر بالجامعة، وكان «وحيد» لا يزال طالبا، لأنه يكتب فى الامتحانات ، مثل صبحى شفيق، ما يريد أن يقوله هو، لا ما يريد منه الأستاذ قوله، أو ما يفرض عليه الكتاب والمذكرة الالتزام به.

واتسعت الدائرة لتشمل محيى الدين محمد، وبهاء طاهر، وأبا المعاطى أبا النجا، وعبد الجليل السيد حسن، وإبراهيم منصور، وعلاء الديب. وصار لغالب بيت. وربما لأنه أعزب، وغريب، وعاشق للبلد، ومحب لنا، صرنا نجتمع فى بيته، فرادى حينا، وجماعة حينا آخر، جماعة مركزها الدائم: غالب، وإبراهيم، ومحيى، وأنا ، وأحيانا سوانا من الشلة المتآلفة.

كانت هناك شلل أدبية أخرى. لها، مثلنا، مقاهى الأدب، وبيت مناسب، أخشى وصفه بأنه بيت آخر من بيوت الأدب، ولا يرقى إلى أن يكون صالونا أدبيا، جهما ومتكلفا ، ترعاه زهرة . شلل: الجمعية الأدبية المصرية، والأدباء الصحفيون بروز اليوسف : فهمى حسين، عبد الله الطوخى، صبرى موسى، والأدباء الصحفيون بصحيفة المساء، أو الجمهورية : فاروق منيب، جيلي عبد الرحمن، تاج، عبد الفتاح الجمل، ولم تكن بؤرة «الأهرام» الأدبية قد ظهرت على المسرح بعد.

فى بيت غالب، تطورت لقاءاتنا من حيث لا ندرى إلى ندوة، وإلى ملتقى أدبى حقيقى، صراحات القول فيه مؤلمة، وقاسية. صارت الندوة أسبوعية. وصار من عادتنا أن يقرأ أحدنا قصة ، أو مقالا، أو يلخص كتابا، أو يلفت النظر إلى كتاب جديد صدر حديثا، أو نناقش عملا نشر بمجلة (الآداب) وبخاصة لأحدنا، أو لغيرنا. وينتهى الاحتدام الأسبوعى مع منتصف الليل على طعام متواضع، وأكواب من «عصير القوطة» ، ربما تورث حرقة الزور والصداع.

ثم تدريجيا تزوجنا، عدا غالب، وانفرط عقد الندوة مع سفر أحدنا لبلد عربى ، أو انشغاله بأولاده، أو بعد المسافة. عدا غالب ، فبيته ظل مفتوحا لندوة ما، أو طارق صديق أو زائر أو وافد لأول مرة. فبيت غالب بالدقى ظل ملتقى لأجيال من بعدنا إلى أن رحّل عن القاهرة.

إلى بيت غالب ، وغالب ، ذهب: يحيى الطاهر عبد الله، البساطى ، وقاسم ، والأبنودى ، وجميل عطية، وإبراهيم عبد العاطى فى أواخر الستينيات . وإلى بيت غالب فى السبعينيات ، ذهب شباب متأدب ، وافد

على القاهرة ، كان غالب يرحب بهم ، ويسمع لهم ، صار للجميع صديقا ومعلما ، وصارت له، كما كنا نقول نحن الذين انعزلنا عن التواصل ، بهمومنا وأسانا، «كشافة» . وكثيرا ما كان غالب يصحب من يصطفيه ليكتشف ، هو المغترب، أحياء القاهرة الشعبية التى لم أخبرها أنا ، ويسهر بها إلى الصباح . ويقيم علاقات سرية مع أبناء البلد وبناتها ، يحدثنا عنها حينا ، أو يكتبها فى قصصه حينا آخر . ولم يتوقف غالب ، فيما أعرفه ، عن المشاركة فى العمل السرى التقدمى ، ومناطحة أعلامه فى ثقافتهم، ولا أعرف أن هناك مثقفا كاتبا لم يلقه غالب .

صار ــ غالب «متمصرا» ، مثلما نقول إن أمة محمد صارت «مستعربة» ، أو «متعربة» . وقد أحب القاهرة حب عشق ، أحب ليلها ونهارها ، وروائح العطارين فى الدروب الضيقة ، وعطن الأزقة الرطبة ، مثلما أحب «هنرى ميللر» وعالمه ، فتآخى الحبان جنباً إلى جنب فى قلب غالب وعقله . كان مولعا باكتشاف مصر، وطنه الجديد الذى حرم من أن تكون له طفولة فيه ، وذكريات يعيش بها ، ويحس معها أنه يمتلك المكان ، من الإسكندرية إلى أسوان ، وإنه لم يرتحل فيه رحلات غالب هلسا . وكان عمله بالترجمة مع سفارة الصين ، ثم مع ألمانيا ، يتيح له الاطمئنان المادى ، وأوقات الفراغ والإجازات ، إذا استثنيا مرتين ، عانى فيهما غالب من مرارة البطالة ، وخواء جيوب الأصدقاء.

*

ركبنا ذات ليلة سيارة «سمير فياض» . جلس غالب إلى جواره ، وجلست أنا فى المقعد الخلفى ، وتحدث عن دهشته لأننى أكتب قصة جيدة ، والتفت إلى قائلا :

« ــ مع أنه لايفكر تفكيرا جيدا» .

كان صادقا مع نفسه ، ولم يكن مداعبا ، رأيت ذلك فى وجهه حين التفت إلى . فقلت لسمير فى الحال بصراحة موجعة مثل صراحته :

« ــ مشكلة كل مناضل أنه يعتقد أنه مفكر أيضا، وبالضرورة فهو كاتب» .

بهت غالب ونظر إلى بحياد . وسكت.

فأضفت قائلا بتودّد لغالب :

«ــ القصة الجيدة يا عم غالب تكتب من ذكرياتنا، ومما عشناه ، وخبرناه . لا تكتب بالتصور العقلى المحض، ولا الخيال المجرد ، ولا تأتى صدى لكتابات هنرى ميللر » .

فقال:

«ــ أنت تتحدث عن هيمنجواى وأمثاله . أنا أعرف هيمنجواى قبلك ، وأكثر منك» .

وصمت . ولزمت الصمت.

لكن غالب فاجأنى بكتابه (البشعة)، وقصص (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) . وتوالت من بعدها قصص (زنوج وبدو وفلاجون) . تدفق العطاء حين دس غالب يده فى تجارب حياته وصباه ، وعالمه الأردنى ، وكان قصه أكثر توقدا ، وصدقا ، ووروحا ، كلما اقترب من تجارب هذا العالم الأول فى قصه القصير أو الطويل .

أذكر حين أصدر روايته (الضحك) أن الإفراط فى الغنائية فى قسمها الأول ، وسحر المشاعر ، والخيال ، وألق اللغة ، لم يرق لى بقدر ما راق لى قسماها الثانى والثالث . هنا حركة ، وواقع . لكن ، وأنا أتحدث هنا بوصفى قارئاً له بعض الخبرة بالقص ، لم يكن هذا الواقع «المصرى» فى (الضحك) فى غنى عالمه الأول ، المحفور فى الذاكرة حفرا ، الشخصية الحقيقية لزمان غالب هلسا ومكانه . لم أخف عنه ذلك ، فالصداقة الحميمة بين اثنين تجعل أحدهما قاسيا على الآخر ، فى المصارحة ، يتوتران لذلك ، لكنهما ، بالثقة ، كلاهما فى الآخر ، يحتملان ذلك ويعبرانه .

ما من بيت لصديق ، أو محنة فى عائلة صديق ، إلا كان غالب أحد شهودها. كان فضوله لاكتشاف الحياة المصرية ، فى البيوت من حوله ، لاينفد. ربما ليتخذ منها أمشاجا فى قصصه . جاءنى ذات ليلة ، مبهورا محمر الوجه ، لا يخفى انبهاره طفح سعادة ما، قال لى :

«ــ فلان على خلاف مع فلانة (زوجه) وقد شهدت قبل قليل افتراقهما بالطلاق» .

لم يقدر هذا الخبر أن يزعجنى . ما أزعجنى هو هذه السعادة ، وذلك الحرص على أن يأتى ويقول لى ذلك . لكن هذا، حين فكرت فى الأمر ، لم يكن غاية لغالب . سعادته كانت لأنه اكتشف ما يؤكد رأيه فى أن الزواج مؤسسة فاشلة ، وما يؤكد موقفه من الحياة العائلية ، ومع ذلك كنت أعرف أنه يحن إليها ، ويخافها فى غربته عن الوطن . كانت له مغامراته ، وأكثر من خليلة حميمة ، لكن لم يقدم قط مع إحداهن على أن تكون شريكة ، كان يريد منهن المودة ، والغنى العاطفى، وسرعان ما يملّ ويغير. لقد عرف واكتشف إنسانا ، وهذا يكفى ، ولكنه لم يكن كافيا له إلى الأبد . لقد أخذ منهن ما أراده ، لحياته ، ولقصه . وحاله مع الناس ، الرجال ، كان هو الحال نفسه ، مع الناس، النساء : المعرفة ، والاكتشاف، ومتعة الصداقة ، وللقص، والحوار الإنسانى .

*

وكان يتوق ، وهو بالقاهرة التى أحبها ، وفى الرحلات التى طوّف بها فى صحراء مصر الغربية ، وفى جنوب الوادى وشماله، إلى الرحيل ، إلى بلاد أخرى من بلاد الدنيا ، إلى كينيا ، غانا ، وأوغندا، وسيراليون .. هكذا كان يقول ، فقد ملّ الحياة فى مصر، وصار بلا وطن ، منذ غادر الأردن ، إلى العراق، والشام ، ومصر ، ولم أستطع أن أصدقه قط ، فالتوق بالارتحال الدائم يفرض فرضا ، ويتوقف عند حدود الحلم بالتغيير والاكتشاف.. رغبة ليس إلا ..

وكأنما كان غالب يسعى ، باطنيا ، إلى ذلك، سعيا . أدار ونظم ، أو شارك فى الإدارة والتنظيم ، ندوة فلسطينية بالقاهرة ، وبذل فيها جهدا جريئا وشجاعا ، يبهر ويخيف ، وحين التقيت به فى إحدى الندوات ، قلت له :

«ــ غالب ، تجاوزت حدود الإقامة ، فى ظل نظام السادات ، وحدسى أنك سترحل فور انقضاض هذه الندوة ، حتى يكون رحيلك بلا صدى ، خارج دائرة عارفيك» .

وحدث ما توقعته ، قيل لى : غالب رُحّل حتى بدون كتبه ، وخلت شقته بالدقى ، وحزنّا فى : ريش . والأتيليه ، ومقهى البستان ، وبيوت الأصدقاء لأجله ، وبتنا نتلمس أخباره ، وعنوانه . وكان بها شحيحا وضنينا، على الأقل معى ، حتى فاجأتنى رسالة منه ، فى ثلاث صفحات ، على ورق أرز ، وبقلم حبر لم يكن معتادا أن يكتب به ، كان يكتب بالقلم الجاف. لم يحدثنى ، فيما أذكر ، عن حنينه إلى القاهرة ، ربما كبرياء منه. حدثنى عن أمجاده ، أنه أصدر كتب كذا وكذا ، وأنه مسؤول بدار الكلمة ، وأنه يريد منى قصة ، وأنه سيرسل إلى مكافأة ، ومع أننى كنت أدرك أنه يهذى، وأنه ، بهذه الطريقة، يعبر عن بكاء مكتوم ، ويثبت أنه قوى ، وقوى جدا ، وسط أنظمة عسكرية بالشام ، والعراق ، ويزيد طينها بلة أنها قبلية ، وعشائرية، فقد أرسلت له قصة ، كنت قد كتبتها لتوى، ولا أعرف حتى هذه اللحظة ما إذا كانت قد نشرت أم لم تنشر ، ولم يأتنى منه رسالة قط ، وكنت أتابع أخباره، وكتبه الجديدة التى يصدرها تباعا ، ويكتبها بتدفق ، وأسمع أخبارا عن أنه قد تزوج ، ورأيت له صورة ، بدا فيها وسط معطفه بدينا للغاية ، وقد ترهل عنقه ، واسترخت عيناه سأما . ها هو غالب يبدو تعيسا فى صورة ، يؤكد حدسى بما يصيبه هناك بعيدا عن وطنين: وطن الأهل : الأردن ، ووطن الأحبة : القاهرة.

ثم جاء الخبر الفاجع !

.. وكم أتوق إلى قراءة الكتب التى أصدرها غالب ذلك المغترب الأبدى ، فى المنفى ، وأنتظر هذه الكتب فى أعمال كاملة ، قيل إنها ستصدر من الأردن ، تكريما له ، واعتزازا به باعتباره روائيا أردنيا أعظم ، فلقد مات بعيدا عن وطن أخرج منه يوما ، ولم يعد له ثمة خطر، بهذا الموت . . .

غالب هلسا:
حضور متجدد

محمد برادة
(المغرب)

لا أذكر أنني رأيته قبل خريف ١٩٧٩، أي قبل ملتقى الرواية العربية بمدينة فاس. ورغم أنني عشت بالقاهرة من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٠ ثم ظللت أتردّد عليها بانتظام منذ غادرتها، فإن الفرصة لم تسمح بأن ألتقيه هناك.

كنتُ قد قرأت لغالب هلسا (الضحك) و(الخماسين) ومجموعته القصصية (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) وأعجبت بتركيبه الفني، وبجرأته وقدرته على السخرية والإضحاك. لفت نظرى، بالخصوص، حرص غالب على إبراز الذات فى نصوصه ليجعل من حضورها معيناً للتجربة، وعنصراً لتخصيص اللغة والفضاء، ومجالاً لرصد ردود فعلها تجاه ما يحدث خارجها.

كان طبيعياً، إذن، خلال إشرافى على تحضير ندوة الرواية العربية بفاس، فى إطار نشاطات اتحاد كتاب المغرب، أن أفكر فى استدعاء المرحوم هلسا، لأننا كنا نتطلع، آنذاك، إلى توفير شروط ملائمة لحوار صريح ومتعمق بين مجموعة من الروائيين والنقاد، بعيداً عن أجواء المواربة والمجاملة التى تسود مناقشات اتحاد الأدباء العرب.

أول ما أثار انتباهى، عندما سلمتُ على غالب وتحدثنا قليلاً، هو البشاشة والألفة. وجنتاه الممتلئتان، وعيناه الغائرتان قليلاً الضاحكتان باستمرار وسط وجهه المدوّر الوسيم، تجعلك تحس كأنك تعرفه من زمان.. وشيئا فشيئا تكتشف بعدا لعبياً فى شخصيته وقدرة على المشاكسة قد تنقلب إلى عناد يقلق فى بعض الأحيان. لكنه لم يكن المشاكس العنيد الوحيد فى الملتقى، بل كان هناك أيضا المرحوم عبد الحكيم قاسم الذى أضفى على الندوة طابع المواجهة وإعادة النظر فى جميع ما يطرح من أفكار وأطروحات.

أذكر، بالخصوص، أن غالب هلسا اشتبك فى حوار حادّ (جارح أحيانا) مع عبد الرحمن منيف حول ضرورة تخصيص المكان واللغة فى الرواية وجعلهما حجر الأساس فى البناء. كان يأخذ على منيف أن نصوصه، آنذاك، تميل إلى تجريد المكان وإلى استعمال لغة موحدة المستويات، فى السرد مثلما فى الحوار، تجعل رواياته بدون تضاريس... وكان بعض النقاد المغاربة الحاضرين بالندوة قد بدأوا «يكتشفون» آراء ميخائيل باختين، وبخاصة مسألة تعدد اللغات وتلازم الزمان والمكان، فحاولوا إخراج ملاحظات هلسا من نطاق الانتقاد الشخصى إلى مستوى نظرى مطروح على الرواية العربية فى مسيرتها التجريبية. وأظن أن ذلك الحوار قد لفت انتباه غالب هلسا إلى الكتابات النقدية لباختين، لأننى قرأت له فيما بعد، بمجلة (العربى)، مقالتين تعرضان بعض مفاهيم باختين عن تعدد اللغات والأصوات. وأذكر أننا أقمنا حفل عشاء بمنزل أحد الأصدقاء، عند انتهاء الملتقى، وأحضرنا جوقاً لطرب «الملحون» المغربى ليجعل جمع المنتدين يخرجون عن وقارهم ويشاركون فى الغناء والرقص. فكنت أداعب غالب بأن زيارته لفاس ستضع حداً لعزوبته الطويلة، وأن اتحاد كتاب المغرب سيتولى عنه الاختيار لتزويجه بحسناء فاسيّة، وعندئذ نقيم حفلات العرس لمدة سبعة أيام حسب التقاليد العريقة!

والمرة الثانية والأخيرة التى التقيته فيها كانت ببيروت سنة ١٩٨١ خلال مؤتمر لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. استغرقتنا أحاديث السياسة ومستقبل العمل الفلسطينى بلبنان. وكان غالب ينشر، آنذاك، سلسلة من المقالات بصحيفة (الحرية) ينظِّر فيها لمقاومة مسلحة جذرية ترفض جميع المساومات والمفاوضات، وتعتمد حرب العصابات لتغيير ميزان القوى داخل العالم العربى وفى مواجهة إسرائيل. لم أكن أشاطره تلك الطروحات ولم أكن أستحسن تحليلاته السياسية فاعتبرت ما دار بيننا من قبيل التنفيس الطوبوى عن حالة معقدة ما فتئت تزداد منذ هزيمة ١٩٦٧. افترقنا على أمل أن نلتقى فى مؤتمر قادم أو فى مناسبة من المناسبات، ولكن السنوات مرت وأنا أسمع من بعض الأصدقاء عن تنقله بين بيروت وبغداد ودمشق، وعن شوقه الكبير إلى القاهرة، وعن حزنه وتدهور صحته... لكننى سعدت كثيراً بقراءة روايته (سلطانة) عام ١٩٨٧ واعتبرتها أهم نص يبلور مطمح هلسا الروائى، إذ إننا نعثر فى معظم نصوصه الأخرى على نويات وتيمات تتكرر أو تتقاطع، والكاتب يعود إليها فى إلحاح وكأنها هوس لا يستطيع منه فكاكاً. أما فى (سلطانة) فقد وجدت ذلك النص الكلى، الشامل، الذى طالما جرى غالب وراءه: المتح من الطفولة وأجوائها، حضور المرأة فى تجلياتها المتناقضة، استيحاء التجربة السياسية ووضعها موضع تساؤل، تركيب الشكل من أجناس تعبيرية متخللة ومن تعدد فى اللغات والأصوات....

إننى، وأنا أحاول أن أستعيد تلك اللحظات التى جمعتنى بغالب هلسا، أستحضر نهايته الحزينة، قبل الأوان، بعيداً عن مسقط رأسه وعن مصر التى أحبها حدَّ العبادة، وأستحضر تجربته التى شخصت صورة جيل عاش، على امتداد الوطن العربى، انكسار أحلام كبيرة تحطمت على صخرة الواقع السياسى والتخلف الاجتماعى.. جيل عاش محاصراً ولا يزال، وسط خطابات التدجين والسلطوية القامعة. لكن غالب هلسا عرف كيف يدفع راية التحدى من خلال الكتابة رغم محن المنفى.. وضيق الأنظمة بفكره الحر.

لقد كتب فى السياسة والنقد الأدبى والفكرى، وترجم عن اللغة الإنجليزية وحافظ على فضوله المعرفى وسعيه إلى التجدد حتى أيامه الأخيرة. لكن حضور غالب هلسا بيننا سيظل مرتبطاً برواياته لأنها موصولة بأسئلة الرواية العربية فى حاضرها ومستقبلها؛ ذلك أن غالب كان أحد السباقين إلى «تذويت» الكتابة، وارتياد الموضوعات المحرمة، والإسهام فى تطوير تقنيات السرد والتركيب الفنى.

كم نحتاج إلى قلمه فى هذه الفترة «الانتقالية» التى لا تنتهى إلا لتبدأ.

ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيـــــا

إدوار الخراط

(مصر)

تقديم :

ظل غالب هلسا حتى يوم وفاته يعتبر نفسه كاتبا مصريا .

صحيح أنه ولد في قرية « ماعين » في الأردن ، في ١٨ ديسمبر ١٩٣٢ ، وصحيح أيضا ، وغريب قليلا، أنه توفي في ١٨ ديسمبر ، يوم ميلاده ، بعد سبعة وخمسين عاما ، في ١٩٨٩ ، وصحيح كذلك أنه تقلّب في شتى البلاد العربية من لبنان ، إلى العراق ، إلى سوريا ، فضلا عن وطن مولده الأردن ، إلا أنه ظل يرى نفسه مصريا ؛ ليس فقط لأنه قضى في مصر ثلاثة وعشرين عاما هي زهرة عمره وذروة تألقه ، بل أساساً لأنه اندمج تماما في نسيج الحياة المصرية ؛ درس في القاهرة (الجامعة الأمريكية) واشتغل في مصر ، وأحبّ وعشق وصادق وكان موضعا للحب والعشق والصداقة هنا ، وكتب أول وأجمل أعماله ، ومسودات معظم أعماله الأدبية ، هنا . وكانت مصر ، بأرضها وناسها ومثقفيها ونسائها ورجالها ، دائما ، تشغل بؤرة حسّه الفني وحسّه الحياتيّ معا . ولعل من بين أسباب رحيله المبكر عنّا حسّه بالنفي عن مصر .

أمضى غالب دراسته الأولى في قريته « ماعين » ثم في مدرسة المطران ، في عمان ، وتخرّج منها في ١٩٤٩ .

يقول غالب :

« تعلمت الإنجليزية في الوقت ذاته الذى تعلمت فيه العربية إذ إننى درست في مدرسة إنجليزية هي مدرسة المطران بعمان . كانت لدينا في المدرسة مكتبة جيدة قرأت فيها معظم توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين والزيات . أما في الإنجليزية فقرأت « جزيرة الكنز » لستيفنسون وهى رواية سحرتنى ودعتنى إلى قراءة بقية أعماله . كما قرأت «كنوز الملك سليمان » وبقية أعمال المؤلف وقرأت أيضا أعمال ولتر سكوت . بعد ذلك جاءت مرحلة الرواية البوليسية وفيها كنت أقرأ يوميا رواية بوليسية أو أكثر . تعرفت بعد ذلك بقليل على الكتّاب الروس وقرأت « الجريمة والعقاب »و « أنا كارنينا » في ترجمات إنجليزية . ذلك كله قرأته في حدود الرابعة عشرة من عمرى . وفي هذه السن حصلت حادثة كانت لها أهمية في حياتى . اشتركت في مباراة القصة القصيرة في الضفتين الغربية والشرقية فنلت الجائزة الأولى . اقتنعت وأقنعنى الآخرون بأننى كاتب مهمّ . وكان أول ما فعلت حين استلمت الجائزة ، وكانت سبعة دنانير ، أننى اشتريت بنطلونا طويلا ، فقد كنت حتى ذلك الحين أرتدى

الشورت، كما اشتريت آلة حلاقة لأستعجل نمو لحيتي وعلبة سجاير لأن الكاتب كما كنت أتخيله لابد أن يدخن » .

« هناك أمور كونت مزاجي وشخصيتي ، منها أنني عشت فى قرية فيها قبيلتان كبيرتان إحداهما مسيحية والأخرى إسلامية وأنا وعائلتي لم نكن ننتمي إلى أى منهما . كنت أعيش داخل القرية وفى خارجها فى آن معا بعيداً عن العلاقات التى تصنع قيم القرية. وهذا الاغتراب واللاانتماء رافقني طيلة حياتي، ربما كان هو السبب الذى منعنى من الزواج لأن الزواج انتماء كليّ إلى مؤسسة . المسألة الأخرى التى أثّرت فى حياتي كثيرا هى أنني لسببٍ لا أذكره الآن أنهيت المرحلة الابتدائية بسنواتها الأربع فى سنتين فقط وكان سبَق لى أن دخلت المدرسة صغيرا فكانت النتيجة أن الفارق بيني وبين الذى يليني عمرا لا يقل عن أربع سنوات. كنت بطبيعة الحال منبوذا من الطلبة لصغر سني وعاداتي الغريبة وبينها قراءتي لكتبٍ غير مدرسية » .

وأنا مدين بالكثير مما جاء بهذا التعريف الموجز إلى كلمة أخيه الأكبر الأستاذ يعقوب هلَسا فى الندوة التى أقيمت تكريماً لذكرى غالب هلسا ، بمؤسسة عبد الحميد شومان ، بعمّان ، فى الفترة من ٢١ إلى ٢٤ ديسمبر ١٩٩٢ .

فى ١٩٥٠ انتقل غالب إلى لبنان ، للدراسة فى الجامعة الأمريكية بها ، واشترك فى العمل الثوريّ وقُبض عليه ، وبدأت رحلته الأوديسيّة : من سجون لبنان إلى سجون الأردن ، ومن معتقله فى الأردن إلى بغداد ، حيث رحّل مرة أخرى إلى الحدود الأردنية جبْراً دون أن تتاح له حتى فرصة أن يأخذ معه « حاجاته » .

ثم بدأت إقامته في وطنه الثانى مصر حتى عام ١٩٧٦ حيث رحّل مرة أخرى إلى بغداد ، عقب رئاسته لندوة عن المخطط الأمريكى فى المنطقة العربية ، نظّمها فرع اتحاد الأدباء والصحافيين الفلسطينيين فى مصر ، واشترك فيها محمد أحمد خلف الله ، محمد عودة ، لطيفة الزيات ، رفعت السعيد ، صلاح عيسى ، لطفى الخولى ، محمود المراغى ، أحمد صادق سعد ، فريدة النقاش ، سامى منصور ، وحلمى شعراوى وغيرهم .

كان غالب قد انخرط فى حياتنا الثقافية ، شاركَنا الأمجاد والمحن ، حمل السلاح فى معركة قناة السويس:

« ماذا أقول لمن يموت وعلى شفتيه ابتسامة ؟ فى مثل هذه الأيام المجيدة لا يحق للمثقف الثورى أن يختبىء وراء مكتبه ويدبّج المقالات الحماسية وكأنه فى قلب المعركة » .

وعرف غالب سجون مصر وخاض معاركها الأدبية والثقافية والسياسية ، وكان واحداً منّا ، لم يكن ضيفاً ولا وافدا .

قال بهاء طاهر عنه :

« إن حياته ومماته لا يعبران فقط عن محنة جيل وإنما عن محنة جمود الثقافة العربية ، فكل الثورات العربية رفعت شعارات التغيير إلا أنها حرصت على أن يبقى التغيير محدودا بحدود معينة . أما غالب وجيله فأرادا تغييرا عميقا وديمقراطية كاملة وعدالة حقيقية . وهذا طريق صعب محفوف بالعقبات والمحاذير، لهذا كان طبيعيا أن يموت قبل أن تصل رسالته بكل أبعادها إلى جمهوره الحقيقى » .

لم يكن غالب وحده ، بشخصه ، هو المنفيّ في وطنه ، باستمرار ، بل كانت كتبه ، ومسوداتها أيضا ، تغوص وتطفو في لجج التقلّبات والمطاردات : مسودة الثلث الأول من روايته (السؤال) استنقذها وهو في طريقه من السجن إلى المطار . مخطوطة (الضحك) نجت من هجوم حملة تفتيشية سجن غالب على إثرها في أكتوبر ١٩٦٦ ، وكذلك نجت رواية (البكاء على الأطلال) لأنها كانت عند فنّانة تنوى رسم غلافها ، وعندما رحّل من بغداد ترك مسودة رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) واستطاع أن يستعيدها بعد مشقة وجهود مضنية، وعند اجتياح إسرائيل لبيروت ، كان غالب نفسه وروايته (سلطانة) مهدّدين ، وخلّف المسودة وراءه ، ثم استطاع استعادتها بعد ذلك ، بعد أن ضاع أحد دفاترها، فأعاد كتابته في دمشق .

منذ ترحيله من مصر في ١٩٧٦ إلى ١٩٧٩ عاش ثلاث سنوات في بغداد ، عمل في صحافتها ، ولكنه فرّ فعليا منها ، بتدبير تذكرة عن طريق مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في بغداد ، إلى بيروت ، عن طريق أثينا . ولكنه في مطار أثينا فوجيء بأن عليه أن يدفع الفرق إذ حوّلت تذكرته من « الخطوط الجوية العراقية » إلى « طيران الشرق الأوسط » . لم يكن يملك قرشاً واحدا ، وبقى في المطار ستاً وثلاثين ساعة ينتظر الفرج ، وهو الكاتب المرموق الذي أوشك أن يقارب الخمسين من عمره ، حتى جاءه الفرج من حيث لا يحتسب ؛ تطوّع الشباب اللبناني الذي أعاد ترتيب التذكرة ودفع الفرق من جيبه .

ولم يكن ثمة شك في موقفه عند اجتياح الجيش الإسرائيلي بيروت حمل السلاح ، مرة أخرى ، ولم يكن قد أسقطه قط ، ظل دائما في خنادق القتال الأمامية ، يلتقى المقاتلين ويجرى معهم اللقاءات ليبثها من إذاعة الثورة من بيروت . وعرفت أن هذا الرجل الذى كان دائم الشكوى من وعْكات صحية ، حقيقية أو متوهّمة ، كان في الخنادق هادئا ، مبتسما ، ساكن الطير يقاسم المقاتلين أخطار القتال وشظفه برضى وشجاعة لا صخب فيها على الإطلاق .

قال غالب عندئذ :

« كانت معركة بيروت تشير إلى مغزى خطير وهو أن بضعة آلاف من المقاتلين الذين يخوضون حرباً شعبية استطاعوا أن يوقفوا مائة وخمسين ألف جندي إسرائيلى مدجّجين بأحدث الأسلحة مسنودين بقوة جوية وبحرية هائلة أمام أبواب بيروت لفترة تقارب ثلاثة شهور . ولو عمم مثال بيروت على كل المناطق التى اجتاحها الإسرائيليون لانهزموا » .

ثم رحّل مع المقاتلين الفلسطينين على ظهر إحدى البواخر إلى عدن ، واستمر تجواله الأوديسيّ عبر أرجاء البلاد ، من عدن رحّل إلى إثيوبيا ، ومنها إلى برلين ، وأخيرا حط به الرحال في دمشق .

هل أقدم غالب على الموت باختياره ؟ هل أراد أن يموت ؟

أكثر من واحد ممن عرفوه في تلك الفترة الأخيرة المضطربة من حياته ، في دمشق ، يميلون إلى ترجيح ذلك . وفي نهاية روايته (الروائيون) نذير فاجع بذلك ، وتنبؤ به .

ليس غالب ممن يرثى . وليست هذه الكلمة إلا تعريفاً - يقصر بكثير جدا عن حقه في التعريف - بصديق أحببته حبا عميقا وكاتب أراه في الصفّ الأول من كتّابنا . فلعل ذلك مما يعزينا عن فقدانه - وليس ثمة عزاء حقا - ومن المؤكد أنّ له المكانة العزيزة نفسها في قلوب الكثير من أصدقائه ومحبّيه والعارفين بفنّه الجميل .

الوجوه الثلاثة

من المعروف أن لغالب هلسا سبع روايات منشورة هي على التوالي ، في طبعاتها الأولى :

١- الخماسين ،	دار الثقافة الجديدة ،	القاهرة ١٩٧٥ .
٢- الضحك ،	دار العودة ،	بيروت ١٩٧٩ .
٣- السؤال ،	ابن رشد - الفارابي ،	بيروت ١٩٧٩ .
٤- البكاء على الأطلال ،	ابن خلدون ،	بيروت ١٩٨٠ .
٥- ثلاثة وجوه لبغداد ،	آفاق للدراسات والنشر،	قبرص ١٩٨٤ طبعة أولى .
	نجمة ،	الرباط ١٩٩٢ طبعة ثانية * .
٦- سلطانة ،	دار الحقائق ،	بيروت ١٩٨٧ .
٧- الروائيون ،	الزاوية ،	دمشق ١٩٨٨ .

وأعرف له كتابين في النقد والفلسفة : (العالم مادة وحركة) و (فصول في النقد) .

والعالم الروائي عند غالب هلسا عالم واحد ، متنوع المناحي وله عمق ، لكنه محدّد ، متواتر القسمات ومتساوق الشخصيات ، يدور أساسا حول شخصية الراوى الذى يأتينا أحيانا بضمير المتكلم ، أو أحيانا أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعا على أنه قوى الحضور ، ومركزىّ ، وينبثق العالم الروائي منه ، وهو أساسا قناع شفيف حينا وسافر أحيانا لشخصية الكاتب نفسه ، بل إنه يتخذ اسمه صريحا ، وله ملامح غالبة من حياة الكاتب نفسه .

ويمكن ، من بين اختيارات عدة ، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية ، هى ، دون أولويات، أولا العمل السياسى السرّى الثورى غالبا وما يترتب عليه من مشاهد السجن ، وثانيا التورّط الشبقى وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوط والإشباع سواء ، ثالثا وأخيرا ذلك

(*) وهى التى سنعود إليها فى هذه الدراسة .

اللبس ، واختلاط الهويات ، والحيرة ، والهزيمة فى النهاية .

غالب كاتبا وشخصية روائية ، سواء ، هو ابن وفىّ وقادر على الإفصاح ، لتلك الحقبة التى زلزلت البلاد العربية جميعا تقريبا ، من أواخر الأربعينيات حتى أواخر الثمانينيات ، حقبة الآمال المشرقة والآفاق الفساح والخيارات المفتوحة والشعارات المجلجلة ، حقبة التفتح - لا الانفتاح - على ميادين عريضة تكاد تكون لا نهائية من العمل والإقبال على الحياة والعكوف على إرساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلعات: « كنا آنذاك نعتقد أن العالم رهن إشارتنا والتاريخ الذى عرفنا سره كنا نظن أننا نستطيع التحكم به » (الضحك - ص ١٠) ، ثم الضربة الساحقة فى ١٩٦٧ والانهيار ، والهزيمة فى أكثر من ميدان ، وأخصها - إن لم يكن أجلاها - ميدان الروح الجماعية إن صح هذا التعبير ، ثم الانكسار والتشتت والصراعات الداخلية فى الوطن وفى النفس سواء ، السقوط ، والتبعية ثم الجهد الدائب الموصول ، حتى الآن ، نحو لمّ الشعث ، والنهوض ، والمواجهة .

غالب ابن لهذه الحقبة كلها ، سواء على الصعيد الشخصىّ أو على الصعيد النصى .

اتخذت (ثلاثة وجوه لبغداد) موضوعاً رئيسيا لهذه المقالة الموجزة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا ، لا لمجرد أنها رواية بديعة وممثّلة لعالم غالب هلسا الروائى فقط ، بل لأنها تكاد تكون ، من حيث البناء والاتساق الروائى ، أكمل كتبه . ولا أعنى بالاتساق الروائى ذلك الإحكام التقليدى فى الصنعة الروائية أو تجويد التقنيات المطروقة فى الرواية الواقعية ، حيث تتوازن العناصر الروائية من سرد وتعليل وتحليل وحوار ، وتفرش المقدمات والمشوّقات للقارىء فى البداية وتتصاعد الحبكة أو العقدة فى الذروة ، ثم تنفك فى النهاية على نحو يرضى فضول

القارىء ويريحه ويسلمه إلى نوم هنيء . تلك طريقة فى العمل الروائى أظنها قد استنفدت إمكاناتها ، ومن الممكن الآن أن يخرج الروائى على كل هذه المواضعات أو بعضها ، ويبقى مع ذلك فى عمله هذا الاتساق الذى يسرى فى جسد النصّ مضمراً أو فى مستوى ثان من مستويات الدلالة .

غالب هلسا ، روائيا ، يختص بمقدرة خارقة على ابتعاث اللحظة ، على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكل تفصيلاتها ، إيحاء وحضورا . العين الروائية هنا صاحية كل الصحو ، لاقطة لدقائق هى على صغرها وجزئيتها تجسّم المشهد الخارجى والداخلى على السواء ، تجعل دماء الحياة تتدفق لا فى الأجسام النسائية ، مثلاً ، بل حتى فى الثياب ، والأثاث ، والجوّ النفسىّ أو الطبيعى معاً . عالمه الروائى يقوم على تراكم وتتابع هذه اللحظات ـ والخطرات والانفعالات ـ على خطوط هى عادة مضطردة على سننها ، على مسارات يتعذر عليك أن تجد لها نواة مركزية محرّكة إلا فى شخصية الراوى نفسه ، تنشعب هذه المسارات ، كلاً على حدة ، تقريبا ، لكى تنتهى إلى « لا نهاية » ، أى تصبّ فى بقاع تظل مفتوحة للإمكانات ، دون خواتيم مغلقة أو « حلول » مشبعة .

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا .

أما (ثلاثة وجوه لبغداد) فلعل فيها اتساقا أكبر ، أو تراسلا وتناغما بين مقومات البناء الروائى أكثر حميمية من سائر روايات غالب هلسا . ولعل ذلك يرجع إلى قصرها ووجازتها النسبية مما أتاح لها تملّكا لمقوّماتها لعله تراخى ، أو انساب على سنجيّة أخرى ، فى الروايات الطويلة .

*

إذا سلمنا بأن غالب هلسا إنما كتب نصا روائيا واحدا ، فإن عالمه النصّى وثيق الصلة بالعالم الذى عاشه الروائى ، من غير أن يكونا متطابقين ، ليس فقط بمعنى تطابق الأحداث والشخوص بل بما هو أكثر من ذلك ، ليس هناك سلطة للواقع المعاش على النصّ المكتوب ، لكل حياته ولكل سياقه ، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمى ، بمعنى ما ، التطابق .

ما إن يصبح العالم نصا حتى يكون له سياقه المغاير فى الجوهر للسياق المستلهم منه حتى إن صحت هذه العبارة . ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة ، سواء) بل بفعل العمد الروائى كلّه أولا ، ثم بالواقع النصى داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه مما يضفى عليه دلالة خاصة وأخرى . وليس العمد الروائى هنا ، بحال ، مرادفا للتدبّر أو التعمّل أو القصدية السافرة بل قد يتأتى عن عمد خفىّ حتى عن الكاتب نفسه ، يدور أو يجوس فى خبايا طبقة تقع تحت الوعى (إذا صحّت طبوغرافيا طبقات الوعى التى هى أساسا ديناميّة ومتقلّبة وليست ستاتيكية أو جيولوجية) :

« الظلام ، والمكان الغريب ، جعلا ذلك يبدو وكأنه يحدث خارج سياق هذا العالم . جعله جديا كالطقوس ، كحركة الأفلاك فى فراغ رمادىّ » .

أليس فى هذا بالضبط قوة النصّ ومغايرته ؟ فهذا المشهد الذى يدور فى سجن ، أوقع أثرا ـ فى داخل النص ـ عنه فى الواقع .

ومن هنا ، فإن أحد الوجوه الرئيسية فى هذا العالم النصى هو وجه العمل اليسارى الثورى ـ السرىّ غالبا والعلنى أحيانا ـ وما يلحق به على نحو حتمىّ من عالم السجون السفلىّ وما يجرى عليه من عمليات قمع وقهر جسمانى أو معنوىّ :

« لم يستعدها بالتواتر الزمنى . بل كان يستحضرها كمشاهد ، يتأملها ، ويعيد استرجاعها إلى حد تعذيب الذات» (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ١٦) .

هذا بالضبط ما يحدث في العمل الروائي كله لغالب هلسا ، وليس فقط ما يحدث في هذه الرواية بالذات .

إن « تعذيب الذات » هنا ردّ على التعذيب الذى توقعه أجهزة القمع على غالب الروائي وغالب المرويّ في وقت معا .

وفى هذا العالم ـ كما نعرف ـ تختلط أمشاج المساجين ـ كلّهم مظاليم وكلهم يردّون على التعذيب بالتعذيب : السياسيّون الذين يصمدون فى السجن ثم تتشقق فى أرواحهم صدوع الانهيار فى الخارج ، والجنائيون أو مجرمو القانون العادى الذين يغتصبون ضحاياهم فى السجن اغتصابا جنسيا أو معنويا . وكأنما هؤلاء الضحايا أنفسهم مشاركون بدورهم فى عمل الاغتصاب ، متواطئون مع غاصبيهم ، وكأنما الفريسة تدبّر بل تستدعى عملية الافتراس :

« نظرة الصبى كانت نافذة ، وقحة ، ضاحكة، ولكن شيئا ما ، دنيئا ، فيه استغاثة ، نفذ منها إلى غالب.. فتنة غريبة تتلبس الوجه، شيء ما فى انحناءة الرأس والعينين المسبلتين.. ثم تلك الحركة السريعة برأسه إلى الوراء يرد خصلة من شعره الكستنائى .. الصبى يفوح جنسا وعنفا » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٨ و ١٩) .

فهذا الصبى السجين المشبوه الذى لعله ينقل إلى سجّانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين ، ضحية بلا شك لكنه يردّ على القهر بما عنده من أسلحة : الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلاديه .

وفى مشهد مروّع ومقزز يكاد يشفى على « الجروتيسك » إذ يتعث النص عملية اغتصاب جنسىّ فى داخل سجن الترحيلات :

« كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه وشفتاه رقيقتين ، مشحونتين بحزن أنثوى ، خاضع .. كان (الصبى) كامرأة تعيش حزنها فى ظل حاميها » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ٩٢) .

وكأنما شبق السجن هو أيضا سجن الشبق .

يظل عالم السجن مستحوذا على نصّ غالب هلسا حتى روايته الأخيرة (الروائيون) التى تستهل :

« شعر مصطفى بوطأة الصمت ... يصغى للصمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسى ..» (الروائيون ـ ص٣).

وكأنما السجن هو الردّ الذى يكاد يكون حتميا على العمل السياسىّ الثورى ، فما أندر ما نجد فى هذا العالم النصى مشاهد الفرح والأمل والاستشراف البهيج للانتصار . أليس فى هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتحة ثم الانكسار والهزيمة؟

وتتخلل العمل الروائى كله عند غالب مشاهد العمل السياسى والثورى، وتحليلات للأوضاع السياسية والطبقية لا فى البلاد العربية فحسب بل على الصعيد العالمى. وهو يورد هذه التنظيرات فى حوارات يتراوح توفيقه فى إيهامنا بأنها مقنعة، كأنه لا يهتم حقا بأن يسبك عناصر الإيهام فيها، أو كأن الروائى يقبل نتوءها عن جسد النص ـــ هل هو نتوء حقا ؟

* * *

الوجه البارز الثانى من وجوه العالم الروائى لغالب هلسا، كما لا يخفى، هو هذا الهم ـ بل هذا الهوس بالشبق، أو بالإيروطيقية.

أزعم أن الشبق عند غالب ليس بهيجا أو فرحا، بل ليس تحقّقا، لا على سبيل الاستثناء من القاعدة.

أما القاعدة فهى فى تصورى ما يمكن أن أسميه « ضد ـ الشبق Antierotism » ، وهو هنا

يستخدم المشهد والخطاب الإيروطيقى لكى يدحض الإيروطيقية ، لكى يصل بها إلى ضدها : الخذلان ، والفشل ، والسقوط .

كأن فى هذا المسعى ما يتساوق ويتراسل مع المشهد السياسى نفسه : من الأمل إلى الحبوط ، من التوهّج والتشوف إلى القتامة وما يشارف اليأس وإن كان لا يتردى تماما فى هوّته .

ويكفى هنا أن ننظر بسرعة إلى آخر ما نشره غالب: المشهد الأخير فى (الروائيون) ـ وهو مشهد منبىء ومتنبىء معاً ـ بعد حوار قصير متشنج ، نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنها تعترف بهذا الابتذال، بأنها متاحة ومذلّة باختيارها أو برغمها : « فوجىء إيهاب أنه استعاد رجولته ـ قالت زينب وهى تنهض من تحته : أنا سعيدة جداً » أما إيهاب ـ أليس قناعا آخر لغالب ؟ ـ فقد وضع حبتى سيناليد فى فمه وشرب كأس البراندى حتى آخره . « عندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى أنه ميّت » (الروائيون – ص ٣٩١) .

لم يكن موت إيهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بذروة العشق أو غاية الشبق ، الموت الذى يكاد يكون صوفيا ، بل هو موت اليأس ، كأنه نفض يديه من اللعبة بعد أن شرب كأس حياته ـ كما عرفها ـ « حتى الآخر» .

« فى تلك النشوة كانت عربدة جنسية وقحة تتجلى » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ٨٤) .

« اللقاء الجسدى لا يوحد بين اثنين ولكنه يفصلهما ، إذ يصبح كل منهما باحثا ومستجديا لمتعته الخاصة يرى فى الآخر مجرد وسيلة » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٦٩) .

« أحسست ... بجسدها يندفع بقوة نحوى وهى تطلق همهمات مختنقة ثم يرتخى فيها كل شىء ويموت ..» (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ١٢٥) .

« لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ٦٩) .

ليس فى مشاهد الإيروطيقية ـ وحتى التلمظ الشبقى أو الابتذال الجنسى ـ علاقة بالجنس مباشرة ، بل العلاقة هنا دائما بشىء آخر : المشاهد الشبقية تهدف إلى بحث أو تساؤل ، أو تقرير ، أو شوق لا جسدىّ فى أصفى الأحوال .

أشرت إلى العلاقة القوية بين القهر والجنس فى سياق تيمة الحبس ؛ وهى علاقة تتصاعد إلى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب ، وارتباط العدوان والامتهان القمعىّ بالجنس ، الجنس هنا مقترن بالتعذيب أو التهديد أو الابتزاز ، وبالوحشية على كل الأحوال . تيمة الزجاجة المهشمة العنق التى تدفع فى مؤخرات الرجال لإذلالهم وحملهم على الاعتراف ، تيمة متكررة ، « ومع النساء يستعملون زجاجات غير مهشمة حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهن » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ١٦٠) .

وحتى فى مشهد الحفلة :

« هل يضعونها الآن فى إحدى تلك الحجرات ، ويضعون عصابة على عينيها ، وكمامة على فمها ؟ أهى ملقاة عارية على السرير مفروجة الساقين بالقوة والمحتفلون من الرجال واحدا إثر الآخر...؟ ثم سيفكون العصابة والكمامة ويضعونها بين يديه : تفضل أستاذ حبيبتك . . زوجتك » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٤٩).

ومن الخصائص التى تميز الفعل الجنسى عند غالب البذاءة ، والحماقة ، والمعابثة . والشواهد على

ذلك، على طول عمله الروائي ، أكثر من أن تحصى (انظر مثلا في « ثلاثة وجوه لبغداد »ـ صفحة ١٥٠)

ومن أوضح الفقرات على « ضد ـ الشبقية » ذلك المشهد في صفحة ١٨٤ من (ثلاثة وجوه لبغداد) :

« أحاول إبعادها عني ولكن تشبثها بي يزداد. أحسست بها تطوقني بيدين يستحيل الفكاك منهما . . . وتندفع في العناق الذي بدأ يتخذ طابعا عنيفا وقد أصبح ذراعاها كطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمس مليء بالعنف : اسكت اسكت » .

ولعل من تفريعات الحسيّة في هذا النص عكوفه على صنوف الطعام وهمّه المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته ، وما زلت أزعم أن هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به إلى الاستخفاء تحت قناع الإقبال والحفاوة بالطعوم والمآكل : « أصبح اختيار الطعام معضلة حقيقية » (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص٥٠).

ومع أن هذه العبارة جاءت في معرض سرد لحكاية أو مشهد من حكاية ، فلعلها في ظني تنسحب على معضلة الأكل في العمل الروائي كله ، أي معضلة التشقيق في هذه الحسية العامة التي تندرج تحتها الإيروطيقية ، تشقيق الطعام والتلمظ به منشرحا عن وضع ثنائي ازدواجي Ambivalent بين القبول والإنكار في وقت معا، بين العكوف والعزوف ، في آن معا ، سواء في الجنس أو في الأكل وفي الشرب :

« كنت في البداية أتناول عشائي في مطعم بساحة الطبقجلي يقدم المشويات ، لحم الغنم المشوي ، كلاوي ، كبدة ، قلوب غنم ..» (ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ١٢٢) .

« دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الخلوة التي تدور فيها العمليات الأولية التي تحول المواد إلى وظائف. هنا ، في المطبخ تتعلم صنع الأشياء. تحطم القشرة الصلبة لعالم أصمّ » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٤٢) .

هنا يرتفع الروائي بالمطبخ إلى مصاف فلسفية ميتافيزيقية تقريبا : العمليات الأولية ، تحويل المادة إلى وظيفة ، وتحطيم القشرة الصلبة للثقافة إلى « جوهر » العالم !

ولكنه يعود ، هذا الراوي المرويّ ، ليقول :

« قلت لها : مشتاق لك جدا جدا . ولم أكن صادقا ، فشوقي إلى الطعام كان أكبر.... كنت آكل بشهية هائلة ولكني لا أحس للأكل طعما .. » (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٧٧) .

*

هذه تأويلات لها ما يساندها في النصّ ، وقد تتاح لهذا النص تأويلات أخرى ، إن كان لابدّ من التأويل لتعميق تذوّق العمل الروائي وإدراكه معا .

لكني أظن أنه مما يفرض نفسه على القارىء فرضا ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائيّ وهو ما أسميه لبس الهوية ، والحيرة ، والاختلاط ، وهي التي تنتهي ، كما رأينا في نهاية (الروائيون) ، باختيار الموت .

ومع أن هذا الوضع الروائي الذي يترتب ـ كما هو واضح ـ عن الوضع السياسيّ الاجتماعي الثقافي العام في الوطن العربيّ ، فإنني لا أخطىء قط عندما أفرّق بين ذلك الوضع كله ، وبين غالب هلسا المواطن الإنسان الرجل الذي لم يتردد يوما في الانخراط ، بقوة ، طيلة حياته ، وأيا كانت اختياراته الإيديولوجية ، في معترك العمل الثوري الإيجابيّ النشط والذي كان مثالا ، أثناء اجتياح القوات الإسرائيلية لبيروت ، إذ كان شعلة متقدة

ومتصلة من العمل والإقدام والشجاعة ، والاستهتار الباسل بالأخطار .

سوف أرجع أساسا إلى (ثلاثة وجوه لبغداد) لدغم ما أذهب إليه فى الوضع الروائى الذى يقوم على ما أسميه اللبس العميق فى الهويّة وفى المصير .

نحن هنا بإزاء شخصية نسائية ـ هى الشخصية الرئيسية ـ تقوم بالدور الأساسىّ فى الرواية ، بل تدور الرواية حول محورها ، ولكننا حتى النهاية تقريبا لا نعرف من هى : أهى ليلى ، أم هى سهام ؟ بل الأهمّ هنا هو أن الراوى غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة ، إنها تتخايل له مرة باسم ليلى ومرة باسم سهام . وليلى هذه تأتى كثيرا فى روايات غالب ، فكأنها ابتعاث عصرى حديث لليلى الأخيلية الأخرى موضع العشق الأبدى فى التراث الشعرى العربى ، وكأنها فى الوقت نفسه نفى لهذه الليلى القيسية العامرية ، إذ تتقلّب هويتها تحت اسم مراود آخر وبهوية مغايرة .

بل إن غالب ، الراوى المروى نفسه ، يختلط اسمه على الناس ، وعلى « ليلاه ـ سهامه » نفسها : فهو أحيانا عبّاس ، أو عبّوسى ، ويكاد أن يختلط اسمه عليه هو نفسه :

« ابتعد غالب عنه متعجلا وهو يقول لنفسه: « يحمل لى كل هذه العواطف ولا يعرف حتى اسمى » (ص ٤٨) .

« قال بصوت حاول أن يجعله طبيعيا : « إيه أخبار سهام ؟ »

« . . . . قاطعته بحدة : — لكن أنا سهام ! » (ص ٦٣ و ٦٤) .

وليست المسألة مجرد اختلاط أسماء ، أو خطأ فى النداء :

« قالت ببطء : ولكن إيه أهمية الاسم ؟

قال غالب : الاسم هو كل شيء . . . /

ولكن العبارة « ما هى أهمية الاسم ؟ » رسخت فى قلبه وأخذت تتوالد ؟ » (ص ٦٦) .

المسألة عنده إذن أعمق وأهم بكثير من مجرد الاسم ، فالوردة هى الوردة ، تحت أى اسم ، فماذا فى الاسم ؟ كما تقول جوليت (ليلى شيكسبير ، أم سهامه ؟) .

وفى موضع آخر :

« أحس غالب أن ليلى ـ اسمها حقا وصدقا ـ قد عزمت أمرها ... فمن خلال ذلك العناق ، والعرى ، والاندفاع الجسدى ، وبذلك الجسد الأفعوانى المرن ، المجدول بصلابة إسفنجية ، عبّرت عن رفضها أن تعيش حياتها دون اسم أو هوية . . » (ص ٦٨) .

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أى تحديد الهوية . فهل تحددت الهوية ، على إطلاقها ، فى هذا العالم النصّى ؟ وهل تحددت هوية ليلى ، واسمها ، حتى إذا كان الراوى يقول لنا إن اسمها ليلى حقا وصدقا ؟ إنه يعود المرة بعد المرة لكى يخلط الأسماء والهويات : « شعرت باليأس من التوصل إلى رسالة أو خارطة لا اعتراض لى عليهما » (ص ١١٠) ، ولعله من الصحيح أن مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء والهويات المتكررة تحدث أساسا قبل مشهد الحفلة التى فى طريقه إليها « يهبط السلّم إلى الدمار » ولكن التخليط يستمر أساساً فى سياق هذه الحفلة ، أى فى سياق الدمار .

أليس هذا مفصحا عن الدلالة التحتيّة أو المضمَرة للنصّ الغالبى ؟

بل إنه يذهب إلى أبعد ، وفى نطاق حلمىّ أو كابوسىّ تتوالى مشاهد إنكار الوجود نفسه ، وجود

ليلى ـ سهام ، واختفاء الآثار التى تتركها ، ووجود صديقه وزميله فى السكن ، أيوب الذى لا ينتهى به الأمر إلى الجنون فحسب ، بل كأنه ينتهى إلى العدم ذاته :

« لا وجود لليلى ؟ . . ما معنى هذا ؟ لا وجود لها » (ص ١٦٤) ، « هل وجدت سهام أصلا » (ص ١٦٥) ، « هذه ليست ليلى . . لم تكن سهام » (ص ١٧٢) .

فإذا كانت « ليلى ـ سهام » على رغم عزمها أن تبقى محددة الاسم والهوية ، تظل مختلطة ، بل إن وجودها نفسه يوضع موضع السؤال ، فإن شخصية أيوب تلقى مصيرا محزنا ومضحكا قليلا إذ ينقل إلى المصحة العقلية فى مشهد أقرب إلى ميلودراما (عربة اسمها الرغبة) ويظهر فى مشهد كابوسىّ غرائبى بينما العاشقان على سريره ؛ ولا إمكانية هناك لأن نحدد ما إذا كان هذا المشهد ، حتى فى سياقه النصىّ ، واقعة أم كابوسا بحتا ، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة إلى واقع خارجىّ ، غير نصىّ ، يروى عنه . فليس بين أيدينا إلا هذا النصّ المحمّل بدلالاته عن الواقع ، ولكنه لا يروى عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حدثية .

*

تبقى لى إشارات سريعة إلى بضع خصائص فى هذا العالم الروائى الخصيب بالدلالة ، والممتع فى الوقت ذاته .

وأولى هذه الخصائص فى تقديرى هو ما يمكن أن أسميه اقتران المشهد الخارجى بالمشهد الداخلى .

فليست العين اللاقطة الذكية اليقظة نادرة فى الرواية العربية الآن، ولكن هذه النظرة النافذة الحفيّة بالتفصيلات تقترن ، عند غالب ، باهتزازات الداخل اقترانا حميما يكاد يكون عضويا ، كما تقترن بحب مخامر ودائم بالبيئة الكونية أو الطبيعية ، ليست هذه ـ كالمعتاد ـ مجرد استعارة المشهد الخارجى ليدلل أو « يرمز عن » الحالة النفسية للراوى أو لشخوص الرواية ، بل هى أعمل وألصق بكثير، تصل إلى ما يشبه التوحد بينهما ، وتبادل الفعالية بين أقنومين فى جوهر واحد .

إن دلالة مشاهد المدينة من الخارج ـ أى مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمّان أو قرى الأردن ـ تجاوز بكثير مجرد الديكور الذى يسند الدراما الداخلية ويؤطرها ، هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق ، كما يبدو لأول وهلة ، وكأنما هى خارج سياق السرد الروائى .

لكنها هى نفسها السياق ، والنسق ، والدراما الداخلية ، هى نفسها التى تحمل التعليق على المشاهد الداخلية ، أو على الأصح هى نفسها الرؤية الداخلية . ليس المشهدان قطبين متكاملين فقط ، بل إنهما متداغمان ، متواشجان ، فكأنما المشهد الخارجى متورط فى غور الداخل ، وكأنما المشهد الداخلى مرئىّ بحياد ، فى ضوء هادىء مشاع ، ويتحول الجسم العضوى الفيزيقىّ إلى شىء غير جسدى ، كما يحدث العكس :

« أنا عازم على جعل العينين تنطقان ، وأن أصل إلى نتائج محددة » (ص ١٠٧) .

« يصبح للصوت لون ، وملمس ، ورائحة ، لون ضباب وردى ، كثيف رجراج ، ضباب له ملمس جسد الطفل الطرى ، المبلول ، ولباب الفاكهة الناضجة ، ورائحة الأرض المعشبة ، وليل أريحا فى الصيف ، قارورة عطر الليمون . . وهو فى داخله جنين ، يعوم فى ذلك الرحم » (ص ٦٧) .

وانظر ، أيضا ، مشهد وصف الخريف والصيف والشتاء فى بغداد ، فى صفحة ١٥٠ ، فليست هذه مشاهد مقحمة ، وأجنبية عن نصّ هذا العالم ، بل هى

تقع في صميمه ؛ إذ تنتهي الفقرة الطويلة الممتعة بأن الخريف « ألغى المناطق المحايدة ، وألغى كرم المقاتل وشرفه » . ألا يبدو لأول وهلة أن الكلام عن كرم المقاتل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصيف والشتاء ، هل هو مجرد نزال مع الجوّ وتقلباته ؟ أتصور الإجابة واضحة .

وقبيل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) بقليل :

« كان كل شيء هادئا . الأشجار تغرق في صمت قديم ، والنخيل ساكن لا تتحرك ورقة واحدة من أوراقه . والصمت ، فقد انتهت جميع الأصوات . تأملت السماء . كانت رمادية - زرقاء . وفي الشرق كانت بيضاء ، لامعة ، فيها لمسات حمراء شفافة ورقيقة . كان هذا الجزء من السماء يقبع لامعا ، ناعما ، ساكنا بانتظار طلوع الشمس » (ص١٩٨) .

فهل هذا مجرد إسقاط على سماء الشرق - كما كان يحدث بشكل فج على أيدى صغار من أسموا أنفسهم واقعيين ؟ أليس مجرد عذوبة ونفاذ المشهد نافيا لأنه مجرد إسقاط فقط ؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية ، قبل أن يهبط غالب السلّم إلى الدمار ؟ فى نهاية تنبؤية أخرى قبل نهاية (الروائيون) ؟ هذا مشهد سماء الروح، أيضا .

ليست هذه الرؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط ، بل إننا نجد في أوائل روايته الأولى (الخماسين) أنه :

« دخل فى عالمه العصابى ، عالم التطيّر والفزع ، غبشة أول المساء تحطّ على المدينة كطيور سوداء مرتجفة . من انحناءات الشارع حيث تترصده ظلمة أشد كثافة كانت عبارات ليلى تنبثق ..» (ص ١٨) .

(ليلى ؟ منذ أول رواية ؟ وفى « الضحك » أيضا) .

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفو الاختيار من (الخماسين) :

« بدت المرئيات .. ثقيلة ومنفصلة كأنها توقفت فى مكانها فجأة ، حابسة النفس والحركة، متأهبة . . » .

أو انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز فى صيف بغداد المحرق (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٩٩) . إن الوصف هنا ـ بمجرده ـ دراما كاملة .

وصحيح أن غالب الراوى ـ المروىّ لم يكن قط مشغولاً بالنظر إلى سماء ميتافيزيقية ما ، المشهد الخارجى ـ والداخلى معا ـ طبيعى ، فقط لا يشى ـ فى تقديرى ـ بأية دلالة ميتافيزيقية ، أو غيبية ، ولكنه لذلك لا يقل روحيّة وعمقا ، بحال . والمشهد الخارجى دائما عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية ـ وداخل فى غور النفس ـ لكنه ليس رمزا أو شفرة عن أشواق صوفية أو علوية مفارقة لهذا العالم ، ليست فى الشمس والقمر والنجوم والسحب ، مثلا ، دلالات دينيّة ، ظلال المعانى الإلهية منفية عن هذا العالم .

*

من الخصائص التى تميز الفنّ الروائى عند غالب ما يصح أن أسميه الواقعية الجديدة - التى تنقض وتناقض « الواقعية » التقليدية المطروقة الآن حتى حد الابتذال أحيانا

وواضح أن البناء الروائى عنده لا ينهج منهج طرح العقدة وفكّها ، ولا منهج التحليل والتعليل التسويغى (ولا أقول العقلانى) ولا منهج التوازن التقليدى ـ كما أسلفت ـ بين مقومات العمل الروائى .

واقعية تهزم الواقعية التقليدية بقدر من الحرية ـ والانثيال أحيانا كثيرة ـ « صفاء (الرؤية) يجعل المرئيات

والمحسوسات (والانفعالات أيضا) شديدة الوضوح والتحديد » (ص ١٨٩ ، بتصرف من عندى ، من « ثلاثة وجوه لبغداد ») ؛ وهو ما يسمى أحيانا بالواقعية المفرطة أو سرف الواقعية Hyper - Realism ، ولكنها واقعية تتيح ساحتها أيضا للحلم ، لا باعتباره شيئا منفصلا يحدث فى النوم أو فى اليقظة ، بل داخلا فى نسيج الواقع مضفورا فيه ومقوّما منه ، وسواء كان تهويمات سانحة أو كوابيس جارحة أو رؤى سيريالية صراحا كما نجد فى مشهد غرائبى طويل يأتى (أيضا) قبل نهاية (ثلاثة وجوه لبغداد) حيث تأتى التفصيلات الخارقة للمألوف والكابوسية تقريبا فى ضوء شديد التحديد والوضوح ، ودون أية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية ، مما يوشك أن يقترب من تقنيات الرواية الجديدة التشيئيّة ، تقنيات « النظرة » (صفحات ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨) .

لكن هذه الواقعية إذن لا تتردد فى استخدام تقنيات كان قد ارتادها دوس باسوس فى عشرينيات القرن فى رواياته المعروفة ومنها : (ثلاثية أمريكا) ، و (منتصف القرن) . أعنى تقنيات التسجيل والتوثيق والتقارير الصحفية أو الإخبارية ، وهو ما استغله غالب ، بإسراف ربما ، فى روايته (الضحك) مثلاً ، وما اشتغل عليه كثيرا روائى مرموق مثل صنع الله إبراهيم .

هذه واقعية ـ عند غالب ـ تأخذ من تقنيات الميلودرامية بطرف ، وقد كان هاجس الميلودراما ، وجاذبيتها فى آن معا ، من هموم غالب الروائية ، وقد أفصح عنها إفصاحا فى داخل نسيج عمله الروائى ، كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الإيديولوجى والسياسىّ وتحليلاته وتعليلاته لتطورات الأحداث على الساحة العالمية ، وخاصة فى مجال العمل الشيوعى داخليا كان أم دوليا .

لكن التوثيق ، والميلودراما ، لم تكن عنده إلا أجزاء من نسيج حىّ :

إن جسد الرواية ـ كجسد المرأة ـ « يستمد حياته وجماله وإغواءه من الجسد ككل ..» (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٠٨) ، لا من تفصيلات أجزائه . وأخيرا ، فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع أسلافها الواقعيين القدامى أنها تتورط فى الأسطورىّ ، فيما هو « أكبر من الحياة » كما يقال .

وعندى أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط « واقعية » بكل تفصيلاتها الجسدانية والروحية ودقائق تكويناتها عضويا وشبقيا ومجتمعيا ، بل هى تجاوز ذلك إلى ما يقارب « الأنيما » عند يونغ ، فهى امرأة « كلية » إن صح هذا التعبير . إنها دائما قوية ، مستحوذة ، مسيطرة ، شامخة ، ومهما كان اسمها ليلى ، سهام ، سلطانة ، منال ، تفيدة ، فهى نموذج علوىّ Arch- type :

ـ « جسدها المحكوم بإرادة قوية متمكنة» (ثلاثة وجوه لبغداد ص ٦٩) .

ـ « بدا فى الوجه لمحة من ذلك التحفظ الأنثوى الذى يسيطر على جسد مهدّد بالانفلات والتبعثر . وفى الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الأنثوى بكل عطائه وخصبه . وكانت نعومة خضيرة تحيطها كالهالة . كدت أصرخ « أحبك » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٦٢) .

« كانت تجلس معتدة ، محتشمة . وكان احتشامها يعنى تلك السيطرة المرنة ، الواثقة، على هذا التيار الدافق من الأنوثة الوافرة، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الشديين الصلبين ، من تلك اللمعة الباهرة لفخذيها المستديرين القويين » (الخماسين ـ ص ٤٨) .

ـ « ظهرت مرة ثانية : شامخة أسطورية ، شعرها الأسود ينساب على كتفيها ،

صدرها معتدّ ، حركاتها واثقة » (الضحك - ص ٨٤) .

- « من خلال قميص النوم استطعت أن أرى العنق الشامخ ، والنحر الصقيل الناعم... وعندما وقفت لتجفف وجهها تكوّر الثديان ، وانحسر البطن ، وبدا الجسد متماسكا ، قويا، فيه رشاقة من ستكون خطوتها التالية راقصة » (سلطانة - ص ٢١٨) .

- « . . بشرتها لدنة ، رطبة ، تتسرب منها شهوة . . لا أدرى كيف ، ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصارة أنثوية ، شبقية ، غير مرئية » (سلطانة - ص ٢٩٣).

- « كان وجهك . . . ذلك الشحوب ، ولمعة العينين الضارعتين ، المعلقتين بوجهى - . . . مبهظا بتلك الشهوة المحضة التى لا تعرف الحدود أو القيود . . صريحة ، خالصة، لا يعوقها شيء . . . بحثت فى كل النساء عنك ، النساء وهم كنّ ، وأنت ، أنت الحقيقة التى لا تتكرر ، الباقية » (سلطانة - ص ٤٦٤) .

وواقع الأمر أنها حقا باقية ، ولكنها تتكرر باستمرار فى بحثه عنها ، فى « كل النساء » هذه هى المرأة الأسطورة الواحدة المتكثرة معا . النموذج الأولى الرئيسىّ الذى يلهم النساء جميعا ويخضعهن لسطوته ، والرجال أيضا .

ولا يتردد غالب ، فى أكثر من موضع ، فى أن يشير إلى أن هذا النموذج كأنه حرم لا ينال ، هذه المرأة الأسطورة منيعة ، وليست متاحة ولا مبذولة ، لأن الشبق عنده دائما ملتبس بين التحريم والابتذال ، لأنه شبق كما قلت « ضد الشبق » . انظر مثلا وليس حصرا ، صفحة ٣٤٧ من (سلطانة) :

« استقبلتنى بلجيا بوجه عرقان، أنف منتفخ بالإجهاد والغضب المكبوت ، وجسد مبلل (بلجيا وكل نساء العائلة لا يخطرن فى خيالى إلا مبللات) » .

وهل دلالة البلل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد وعند غيره وفى الأساطير البدائية بالأمرْ الخافى ؟

« وشعر منكوش ، ونحرها عار حتى أعلى الثديين (اللحم المبذول ، اللين العرقان ، المقزز ، لحم المحارم) قبلتنى بشفتين جافتين على خدّى ... » .

هذا هو الوجه العكسىّ للشبق ـ اللاشبق ، لكنه وجه لصيق وملازم كالحواذ العصابى .

إشارات سريعة أريد أن أنهى بها هذه الدراسة الوجيزة :

منها أولاً عقيدة النصّ الشعبوية : إيمانه المطلق بعامة الناس ، أى بغير المثقفين . الإيمان الذى يتبدى فى شخصياته النسائية المتكررة التى « ترتفع » من صفوف الغمر المجهّل إلى مصاف المثقفات الماركسيّات اللاتى يقرأن الأدبيات الشيوعية وغيرها ويصلن إلى مستويات ثقافية تكاد لا تصدّق (ما أهمية الإيهام المقنع التقليدى فى هذا السياق ؟) ، ومنها ثانيا أنه اتخذ قرارا (ليس فى الرواية فقط) بأنه :

« سيعيش بين هؤلاء الناس ، العمال المصريين والعراقيين الذين هم رجال حقيقيون. . وعندما غشيه رعب القرار، قال لنفسه « لبعض الوقت ، على الأقل » وسوف يبتعد عن المثقفين ابتعاده عن الوباء . . . ».

« وتشكلت الصورة ببطء فى ذهنه : العمل اليدوى ـ لم يحدده بل أخذ يحسه منذ تلك اللحظة فى ذراعيه وكتفه (هل فى ذلك ما

يذكّر بتولستوى الجزمجى الهاوى ؟ لكن « العقيدة ـ الحلم » هنا ليست هواية) الحجرة الصغيرة التى سوف يسكنها فى هذا الحيّ الشعبى . وتنبه للحظة أنه عاش ذلك فى حى معروف ، فى القاهرة ، ولكن الصورة استمرت فى التشكّل ، مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة فى حى معروف . سوف يكتب. هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة » (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٤) .

ومنها مقدرة هذا النص على استدراج مستويات اللغة فى نسيجه ، فليست الحوارات باللهجة المصرية ، والعراقية ، والشامية شواهد على مهارة لغوية لا تكاد تتعثر إلا فى الأندر الأقل ، فقط ، بل إن هناك مستوى آخر من التعددية اللغوية التى لا انفصال لها ، بداهة ، عن تعددية الرؤية والدلالة ، هو التراوح المحسوب ـ عفوا أو عمدا سواء ـ بين لغة الشعر الرقيقة الناعمة ، ولغة التقرير البارد العقلانى أو حتى التسويغى المباشر ، بين لغة العشق و « هذيانه » كما يقول ، ولغة النظرة التشيئية التى تشتبك وتتورط بخلجات النفس الجوّانية .

من خصائص هذا الفن الروائى الغنى صحوه الدائم بإزاء السقوط فى هوّة الميوعة العاطفية ، يقظته وتنبهه لأخطار هذا التردى الذى يمكن أن يودى بالنص إلى التهلهل أو الترهّل ، يورده موارد التهلكة . وهو يعالج احتدام النص بعدة تقنيات منها تقنية التغريب ، التدخل المباشر من الكاتب ـ الراوى ، إذ يضع نفسه بين النص وقارئه ، يوجه الخطاب مباشرة إلى القارىء ، كأنما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفية متسايلة ما ، مثال ذلك أن يقول النص الراوى :

« هل أنا بحاجة إلى رواية تلك المعركة التى دارت بين أيوب ورجال الشرطة » .

وذلك فى محاولة لنفى ونقض الإيحاءات العاطفية لمشهد مماثل مؤثر ومؤس إلى حد الميلودراما فى مسرحية تنسى وليامز الشهيرة (عربة اسمها الرغبة) .

ومن هذه التقنيات سخرية الكاتب الراوى بالذات ، ومن التقرير ، أو الغنائية التى سبق له أن وضعها ، بكل جدية :

« قبل أن يّجلس فكّر : هل يجلس ملتصقا بها ، مثلما كان فى الداخل ؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف ، لا ينسجم مع الغابة والشعر ، ولقاء عاشقين فى ضوء القمر ؟».. وهكذا إلى آخر الفقرة فى ص ٦٢ من (ثلاثة وجوه لبغداد) .

*

هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس ، وفى تقديرى بل فى يقينى إن عالمه الروائى سيظل غنيا ، ممتعا ، قابلا لأكثر من تأويل ، ومتجددا ، لأن خصبه الروحى كبير.

●

الروائى ناقداً

دراسة فى : نقد غالب هلسا

على جعفر العلاق
(العراق)

وحدة الذات أم انشطارها؟

لايكتفى المبدع، غالباً، بإنجاز نصوصه الفريدة، أو التغنى بعتمها وانغلاقها البهيجين؛ فهو ليس كائناً من لغة فقط : يستثير جنونها الصافى، ويحرضها على العصيان الجميل. إن له صلة عميقة بما يلامس حقل نشاطه من ينابيع مجاورة، كالنقد مثلاً.

وصلته بهذا الحقل لاتقتصر على تغذية النقد وإشعال فضوله الدائم. ولاتتمثل، فقط، فى منجزه الإبداعى الذى يغرى النقد بالعمل ويدفعه إلى الفاعلية.

إن الصلة التى يحاول هذا البحث جلاءها، هنا، هى من نمط آخر تماماً؛ لاتقف عند نقطة الجوار التقليدية التى تقع بين الناقد والمبدع: تلك البقعة المشتركة التى يشكلها نشاطهما الإبداعى والنقدى حين يكون فى أكثر مستوياته توتراً وخصباً. إنها تجاوز ذلك كله إلى تلك الظاهرة الاستثنائية التى تسكن المبدع الواحد: حين يختزل طرفى الجدل الإبداعى والنقدى إلى طرف واحد يتفحصه ويحل فيه. أعنى حين يستعيض المبدع، بجهد مزدوج، عن تعدد الذوات، ذات المبدع وذات الناقد، بتعدد الاهتمامات وتنوعها. وحين يجمع، بتجانس فذ ومقلق، بين الحدس والعقل، بين غموض الرؤيا وصرامة التحليل.

ولاشك أن تجاوراً كهذا سيضاعف من بؤرة الاحتراق فى الذات المبدعة، ويغذى فيها عوامل التفجر الضارى. وربما كان سبباً فى عدد من الشروخ فى تلك الذات. إنه، بكلمة أخرى، عدوان على تجانسها الملتهب، وانتهاك لوحدتها المكثفة الحصينة، يؤدى، أحياناً، إلى انشطار نشاطها أو خلخلة كثافتها اللاذعة.

وإذا كان رينيه ويليك قد تساءل، فى معرض حديثه عن الشاعر ناقداً، عن جدوى تحول الشاعر إلى النقد، فلنا أن نحوّر، قليلاً، فى عبارته ليسهل انطباقها على الروائى حين يتخذ موقف الناقد. أشار ويليك إلى دانتى، وجوته، وكوليردج، هؤلاء الشعراء الذين جربوا تلك الفعالية الشائكة: الإبداع والنقد معاً، واعتبرهم «أمثلة باهرة عن الشعراء النقاد فى التاريخ» [(١)]. وقال إنهم لم يتمزقوا بفعل:

«الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل،

بل كانوا شعراء تارة ونقاداً تارة أخرى» [(٢)].

ونحن حين نجرد هذه العبارة من ظرفها الثقافى ومرجعياتها الخاصة، ونقترب بها من غالب هلسا، فإن سؤالنا يبدو مشروعاً وضرورياً إلى حد بعيد:

- هل كان غالب هلسا، فى ماكتب من رواية ونقد، بمنأى عن صراع الغريزة والعقل هذا؟
- هل ضمن له نتاجه الأدبى المتنوع هناءة روحية، وارتواء ثقافياً، يبعث، فى جسده وروحه، النشوة، والرضا، والتجانس؟

المبدع والرئة المضافة :

قبل الدخول إلى الجهد النقدى لغالب هلسا، لابد لنا من تفحّص الدوافع التى تقود مبدعاً ما من تلك

البقعة العالية: حيث الرؤيا، والهاجس، والغريزة الفوارة لينغمر فى حقل آخر هو حقل المعاينة النقدية لجهد الآخرين. تلك المعاينة التى لايتم إنجازها، قطعاً، إلابعدة خاصة: وعى الاستجابة وتنظيمها والتعبير عنها تعبيراً يبتعد فيه المبدع/ الناقد منهجاً وأداء عما يربطه، إلا بأقل وشيجة ممكنة، بهاجسه الإبداعى الأول: مزاجه الحر وافتتانه باللغة.

ولا أظن أن المبدع يستطيع ملامسة هذه المهمة النقدية إلا إذا كان قادراً على أن يعيش، أثناء ممارسته الجديدة، نوعاً من النسيان الجميل لجزء أساسى من عاداته الأليفة: أن يترك بينه وبين مادة عمله فسحة ضرورية تتيح له أن يتأمل تلك المادة المدروسة تأملاً موضوعياً، وتحول بينه وبين الغرق فيها.

ولكى يحقق المبدع مسعىً نقدياً متميزاً لابد أن تكون عوامل التفاعل مع النص المنقود أشد حضوراً من عناصر الانفعال به. أى أن على المبدع أن يكف عن النظر إلى النص المدروس باعتباره تجربة انفعالية فحسب: تغذى فيه محفزات الوجدان والغريزة، بل عليه أن يرتفع، بتعامله مع النص، إلى أن يكون نشاطاً تحليلياً ذا أفق ذهنى رحب، ويرتبط بشبكة منهجية رصينة.

إن اتجاه المبدع إلى ممارسة نمط كتابى آخر ليس إنعاشاً مجرداً للذات، أو تحريكاً لمروحة إضافية فى هواء الكتابة. بل هو، فى حقيقته، استجابة لدوافع معرفية وإبداعية ملحة. إنه تعبير عن فائض الحيوية الروحية والثقافية التى قد لاتجد، فى العمل الإبداعى، تجسيدها الكامل دائماً.

حين يكون المبدع مسكوناً، كغالب هلسا، بهموم معرفية وإنسانية ممضة، فإن مغرفة الإبداع تبدو عاجزة، أحياناً، عن تخفيف ما فى بئر الروح من رعد وحنين وجيشان؛ لذلك لايجد المبدع ملاذاً إلا فى لجوئه إلى كتابة أخرى رئة ورقية مضافة يسرّب عن طريقها جزءاً من توتر نفسه المحتشدة بالعذاب والمعنى.

إن جوار هاتين الملكتين: النقد والإبداع، لايكون جواراً بهيجاً باستمرار. بل يكون، فى الغالب، اشتباكاً مقلقاً، يبعث على التوتر والعناء الشديدين؛ لأن انتقال المبدع بين أرض كتابية وأخرى لايتم بيسر واسترخاء، بل يظل تجربة حافلة بمشقة من نوع خاص.

وربما كان مبعث هذا العناء أن انتقال المبدع يتم بين أرضين تفتقران إلى التجانس والتناغم الضروريين. إنه تحليق فى فضاءين مختلفين دائماً ومتنافرين فى أحيان كثيرة، والمبدع لاينتقل بينهما انتقالاً مثمراً دون أن يغير عدة عمله وذبذبات مزاجه بطريقة فعالة. إن آليات الإبداع لايمكن أن تكون، بالطريقة ذاتها، آليات للنظر النقدى. كما أن المزاج الإبداعى الفوار لايعين على الجلد فى التحليل والتقصى.

فى جمعه بين حقلين متباينين، فى ذاته الواحدة، يواجه المبدع إحساساً عالياً بالتشتت الداخلى، وتصدعاً فى مرآة الذات يحرمها تجانسها الأول، ويعكر، فى الغالب، ماءها الحميم المتناغم.

ومن وجوه هذا التمزق أن الإبداع، بالنسبة للمبدع، يظل ذا حظوة طاغية. ويظل المبدع، مهما كان عمق نشاطه النقدى، حريصاً على صفته الإبداعية: يضعها فى اعتباره الأول، ويجد فيها إرضاء لذات متأججة، ونزوعاً نرجسيا طاغيا .

كما يتجسد هذا التشتت فى انحيازه إلى صفته الأثيرة تلك فى نوع من المحاباة الطفولية لإبداعه. وقد يكون الدافع إلى هذه المحاباة افتقاده الحالة ذاتها من الارتواء والإحساس بالتوازن اللذين تتركهما، لديه، تجربته الإبداعية. وقد تتمثل، أيضاً، فى إنزال الممارسة النقدية منزلة أدنى، بالقياس إلى نشاطه الإبداعى الذى يظل هو التجربة الأساس التى تختزل رؤيا المبدع، وتلم شتاته الروحى والفكرى وتعبر عنه بإثارة مدهشة.

يشعر المبدع، أحيانا، بنوع من الحساسية الخاصة إزاء جهده الآخر، حساسية قد تصل لمستوى الغيرة

المعذبة. إنها حالة شاقة دون شك: إن جهده هذا لم يفرض عليه من خارج النفس، لكنه، فى اللحظة ذاتها، لايحظى لديه بالقبول الذى يبعث على البهجة والرضا تماماً. الرفض والقبول، الاختيار والتردد، الحدس والمنطق؛ حالة من الشجار الداخلى المثمر والمرير أيضاً، يتمركز فى الذات المبدعة، ويترك عليها آثاراً لاتمحى.

فى الإبداع، يتجه المبدع إلى المستقبل، أو هكذا يحس على الأقل، فهو حين يبدع قصيدته أو روايته، يحس أنه يخطط من أجل ذاكرة مقبلة وقراء محتملين: تخطيط للفوز بعمر إضافى يجاوز به زمنه البيولوجى، ويضمن له فى المستقبل تأثيراً يظنه مؤكداً. أما كتابة النقد، بالنسبة له، فربما تمثل، على أهميتها، اتجاهاً إلى الماضى، أى إلى أعمال منجزة، وجهود هى من خصة الماضى بحكم تحققها الفعلى. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تظل هذه الكتابة غير الإبداعية، فى تصوره، سطواً على زمن أثير لديه، هو زمن التوتر الراقى، والمخيلة المزدهرة.

الناقد والافتتان بالذات :

ومع ذلك، فإننى أميل إلى الاعتقاد بأن المبدع، وهو يتصدى للنقد ممارسة أو تنظيراً، لايبتعد ابتعاداً حاسماً عن خبرته الإبداعية الخاصة. حقاً إنه سيتجه إلى الاغتراف من منابع متعددة؛ لكن هناك، فى الغالب، طابعاً شخصياً يفوح مما يكتب من نقد، يشير إلى نبع داخلى، هو منبعه الإبداعى. من جانب آخر فإن إقامة المبدع، بشكل دائم وحميم، عند تجربته الكتابية، تضعه أحيانا فى إطار من الافتتان الذاتى بإنجازاته، واعتبارها، بوعى أو دون وعى، معياراً للحكم على ما ينجزه الآخرون، ومصدراً لاجتهادات تنظيرية وتأمل فى الأدب ومغذياته المختلفة. إن هذا القرب، الجمالى والنفسى، من المنجز الذاتى قد يحرم المبدع/ الناقد من تلك المسافة الموضوعية، أو ذلك التماسك الوجدانى والذهنى الذى يميز الموقف النقدى ويطبعه بطابع الرصانة.

من الطبيعى أن يرتبط المبدع بتجربته. ولايمثل ذلك مفارقة أو كسراً لقاعدة عامة. غير أن الارتباط لايعنى الانغمار بحمى التجربة الشخصية، أو الوقوع تحت تأثيرها الآسر. لابد من وجود مسافة نفسية ومعرفية بين المبدع وإنجازاته، أعنى بينه وبين ذلك الأفق الكتابى الذى يقيم فيه، ويتحرك ضمن مناخاته الشخصية الدافئة.

إن المنزلق الممكن والكامن دائماً فى طريق المبدع/ الناقد هو أن يكون مرجعاً لذاته . أى أن يجعل من نفسه وتجلياتها الجمالية معياراً يحتكم إليه، ويضبط على بوصلته ذبذبات حركته ومسار اجتهاداته وهو يتفحص إنجازات الآخرين.

- هل كان غالب هلسا، فى ما كتب من نقد، يصدر عن نزوع ذاتى محض؟

- هل كان له، فى أنشطته النقدية المتعددة، مرجعيات معرفية ونقدية تتخطى خبرته الإبداعية وتمتزج بأفق النقد عربياً وعالمياً؟

- هل كانت أعمال غالب هلسا النقدية تشير إلى منهج نقدى خاص، أو ملامح شخصية نقدية مترابطة؟

ضجيج الروافد :

لايتردد غالب هلسا فى البوح بمصادره ومرجعياته التى تغذى أفقه النقدى، وتحدد لنا، فى غمرة الأعمال التى يتناولها، مساراته الجمالية والفكرية. ليس هناك من مشقة تعترض طريق الباحث عن مصادر غالب هلسا. إنها لاتكمن، فقط، فى ثنايا تحليلاته، ولاتلوّح لنا من وراء النصوص وتلاحم اللغة فحسب؛ فالإشارة إليها تتناثر، فى كل مكان نصل إليه من جغرافيته النقدية، تدلنا على الطريق الذى يسلكه، والوجهة التى يقصد إليها. إن مصباحه النقدى لايستمد ضوءه من نبع واحد.

ثمة حزمة من الضوء تتضافر، معاً، لتصنع حيويته الساطعة، وروافده الضاجة.

إن أول ما يواجهنا، ونحن نتتبع جهوده النقدية، أن الجانب الفكرى يشكل أحد الثوابت فى ممارسته النقد. إنه كثيرا ما يحتكم إلى تجليات وعى الكاتب، وانفتاح نصه الأدبى على الواقع ليسلط عليه طاقته وقوة تأثيره. وهو يشير، بعبارة باترة، إلى احتكامه إلى «المنهج الماركسى» [٣]، ذلك لأن الماركسية، بالنسبة له« علم، ومنهج أخلاق» [٤] ويتجلى احتكامه هذا فى الكثير فى مواقفه النقدية مما يكتب عنه من نصوص وظواهر أدبية أو اجتماعية أو فكرية.

كما أن مزاجه الشخصى يشكل مرتكزاً آخر يغذى اجتهاداته النقدية ويعمق من فاعليتها. إنه يشير، باستمرار، إلى اعتماده على ذائقته الخاصة ناقداً و روائياً: «ما أنا إلا ناقد متذوق» [٥] ويشير، مراراً إلى طريقته فى النقد، تلك الطريقة التى لاتستضىء بمنهج صارم فى فحص النص واقتناص شرارته المؤثرة، بل تنبثق عن ذوق شخصى ومزاج فردى خاص. إن الذوق، فى تجربة غالب هلسا النقدية، يحتل مرتبة أساسية، أمّا المنهج الذى يضبط ذلك المزاج، ويهدّىء من جموحه فيأتى فى مرتبة أدنى:

«إننى، فى النقد عموماً أحتكم إلى ذوقى، ثم أحاول بعد ذلك أن أجد المبررات الموضوعية لتذوقى[٦] » .

ومع أن غالب هلسا يعترف بما للذوق من سطوة عليه، إلا أنه يفصح، فى الوقت ذاته، عن إحساس مقلق إزاء هذه السطوة. فهو، كما يبدو، لايستسلم لها برضا نهائى. لذلك يلجأ، أحيانا، إلى التكتم على آثار ذوقه الشخصى وإخفاء ملامحه:

«أجد أن سيطرة التحليل الذهنى للأعمال الأدبية التى أنقدها .. محاولة لإخفاء حقيقة أننى أحكم ذوقى وحسى حين أكتب النقد [٧]» .

ويمكن القول إن التحليل النفسى يشكل رافداً آخر، فى تجربة غالب هلسا النقدية. إنه كثيراً ما يحيل، فى دراساته، إلى مصطلحات فرويدية ثبت استخدامها فى النشاط النقدى. وهو قد يلجأ إلى استخدامها على نطاق واسع عندما يستجيب النص لآليات هذا التحليل ومصطلحاته. لقد تم ذلك عندما أخضع مسيرة يوسف إدريس القصصية للتحليل على ضوء عقدة أوديب [٨] . وحدث، أيضاً، حين تحدث عن نرجسية الشكل الروائى وحلم اليقظة فى رواية (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا [٩] . وكذلك عندما حاول الكشف عن هيمنة المكبوت الجنسى على بعض قصص محمد خضير[١٠] . من جانب آخر، قد يستخدم غالب هلسا المصطلح النفسى جزئياً حين يجد أن جزءاً من النص المدروس فقط يحتمل ذلك، كما حدث، مثلاً، بالنسبة لمعلقة امرىء القيس [١١] .

إن المتتبع لغالب هلسا سيكتشف أن لباشلار تأثيراً لاتخطئه العين على كتاباته النقدية. ولا غرابة فى ذلك؛ إذ إن الذوق الفردى، الذى اعتبرناه إحدى الركائز الهامة فى نقد هلسا، يعد من المكونات الأساسية للمنهج الظاهراتى الذى يتبعه جاستون باشلار فى كتاباته. وهذا المنهج يجعل للذات «موضوعها الخاص، المستقل عن الواقع الخارجى» [١٢] . ويعلى من شأن الحدس والرؤيا الداخلية.

لقد فتح باشلار، أمام غالب هلسا، طريقاً لم يكن فى البال سابقاً: المكان. إشارة صوب أفق جديد، يحفل بالدلالة، ويشكل عنصر ثراء وإثارة فى نسيج النص ومكوناته. مع أن هلسا لم يكن خالى الذهن تماماً من فكرة المكان وخطورته فى الأدب: «منذ فترة كانت تلح على مسألة (المكان) فى الرواية والقصة العربية» [١٣]. غير أن المكان، لدى غالب هلسا، كان مغايراً للمكان الباشلارى:

«ما كنت أفهمه من مصطلح المكانية قبل أن أقرأ هذا الكتاب .. هو المكان الأليف، ولكننى كنت أتصور تلك الألفة على أنها ملامح المدينة المألوفة، والتى تعرف تاريخها وحاضرها جيداً، مثل الشارع الذى ندمن الجلوس فى مقاهيه، الأزقة الشعبية، البيت ذى الخصوصية الهندسية والزخرفية..» [١٤] .

وهكذا كان كتاب باشلار (جماليات المكان) مفتاحاً لفهم جديد لفكرة المكان يتخطى فكرة غالب هلسا عنه ويحل محلها فكرة تقوم على الحدس «وتتصل بجوهر العمل الفنى.. الصورة الفنية» [١٥] .

لقد أثار هذا الكتاب المدهش افتتاناً خاصاً لدى غالب هلسا بفكرة المكان دفعه، أولا، إلى ترجمته إلى العربية، ثم الانتباه، ثانيا، إلى فكرة المكان، كما يتصورها باشلار، وأثرها فى الإبداع الروائى العربى [١٦].

المبدع والعمارة النقدية:

كيف يفهم المبدع النقد؟

هل يمكن لنا أن نطالبه، وهو ينصرف إلى هذا الحقل الشائك، بعمارة نقدية ضخمة على حد تعبير إليوت؟ وهل يحق لنا أن نتوقع منه منهجاً نقدياً شديد الترابط، يشد جهوده النقدية إلى بعضها البعض، ويلم شتاتها فى شبكة واحدة؟

إن المبدع، حين يعبر عن حيويته فى حقل إضافى كالنقد، لايستسلم، تماماً، لحقله الجديد هذا، ولايوغل بعيداً فى أدغاله المعقدة، بل يظل دائم الالتفات إلى نقطة انطلاقه الأولى، عصياً على القطيعة مع ينابيعه الأساسية.

يقول ت . س. إليوت، وهو من الأمثلة النادرة على تجاور طاقتى التركيب والتحليل فى إهاب عميق متجانس، إن نقده ليس «تصميماً لعمارة نقدية ضخمة» [١٧] بل هو نشاط إضافى. إنه، بعبارة أخرى «ناتج جانبي لنشاطه الخلاق» [١٨] . لذلك فإننا لا نسعي، هنا ، إلي البرهنة علي وجود عمارة ضخمة كهذه، إن البحث سيتجه، عوضاً عن ذلك، إلى استنطاق النصوص النقدية لغالب هلسا فى محاولة للعثور على ملامح عامة لنشاطاته فى مجال النقد. إن جهوده، خارج دائرة الإبداع المحض، لاتتمثل فى نشاط نقدى مترابط، بل تتوزع، وتختلف، وتتمايز إلى حد يثير الدهشة. ولا أظن أن تنوعاً بهذه السعة والغزارة يمكن أن يتيح لنا العثور على إطار رؤيوى أو جمالى واحد يحتضنها ويوحد بين ملامحها.

هل النقد، بالنسبة للمبدع، إفصاح عن هوس بالذات؟ أعنى هل يمثل النقد، بالنسبة له، قناة إضافية يسلكها، المبدع، لوضع أناه المبدعة تحت ضوء استثنائى؟ وهل النقد الذى يكتبه المبدعون يجسد، فى دلالته النهائية، حالة الذات وهى تستنفر الجمالى والنقدى معاً للإعلان عن نرجسيتها الفائضة؟

لا أبغى من طرح هذه الأسئلة الإيحاء بالطريق الذى سيسلكه هذا البحث؛ فليس من مهمتى، هنا، تقصّى البواعث النفسية التى تدفع بالمبدع، عامة، ودفعت بغالب هلسا بالتحديد إلى سلوك هذا المسلك الإضافى: النقد. لكن هذه الأسئلة تساعد، كما أظن، على تقريبنا من مناخ خاص كان يكتب فيه هلسا، مناخ لم تخفت فيه نبرة المبدع، بل كانت تفتّت جمرتها هنا وهناك فتشيع فى نقده الكثير من عطر الذات ودفئها الشخصى والإنسانى.

لم يكن النقد، بالنسبة له، برهاناً على تفوق ذاتى، أو لهواً تحت ضوء النص. بل كان، على العكس من ذلك، لايرى النقد إلا مفسراً للفن ومقيماً له وعوناً على تذوقه [١٩] . ولم يكن يرى فى الجدل حول الفن، على مر العصور، نشاطاً ذهنياً محضاً، بل صراعاً كاد أن يكون «التجسيد والتعبير الأمثل عن الصراع الاجتماعى» [٢٠].

لذلك لاتكون المنجزات الفنية والأدبية بنى منغلقة على ذاتها بل هى التعبير الأرقى الذى ينبثق، بحرارته وعنفه، عن احتدام عناصر الصراع، فى الواقع، وتشابكها تشابكاً مدوياً.

والممارسة النقدية ، في ازدهارها أو ضمورها ، ترتبط بالواقع ارتباطاً متيناً. إن نموها لايعود إلى مغذيات ذاتية فقط، كما أن تراجعها لايكمن تفسيره فى ما تختلج به الذات من تشتت أو فقر. للواقع ، إذن، دور حاسم، كما يرى غالب هلسا، فى إنضاج النشاط النقدى ، أو تحويله إلى ثرثرة لاوظيفة لها. إن درجة التحضر، في مجتمع ما، يدفع بالنقد إلى درجة من الفاعلية والإثارة؛ لذلك فإنه يربط، ربطاً محكماً، بين النقد والمناخ الحضاري الذى يرافقه حين يقول:

«إنه فى عصور النهوض التاريخى والازدهار الحضارى التى تتميز بصراع اجتماعى نشط يزدهر النقد الأدبى والفنى، وإنه يهبط فى فترات التدهور» (٢١).

ولايقف، فى ربطه بين مستوى النقد والمستوى الحضارى، عند هذا الحد. بل يذهب أبعد من ذلك حين يرى، بطريقة لاتخلو من المبالغة ربما، أن تطور النقد يحدده الصراع السياسى فى مرحلة ما، وفى مجتمع محدد:

«إن موقف السلطة، وقوة حركة المعارضة لها يحددان إلى حد بعيد ازدهار أو انطفاء نشاط الحركة النقدية» (٢٢).

وبدافع من هذا الإيمان الملتهب يرى غالب هلسا أن للفن دوراً عظيماً فى الحياة. إنه «أهم وسيلة للمعرفة الإنسانية» (٢٣) ، ذلك لأنه «يعيد بناء الواقع حتى يتيح لمتلقى الفن أن يدرك واقعه بعمق» (٢٤) .

النص، الواقع والجسد :

صار معروفاً، إلى حد كبير، أن الإبداع لايتأسس، فقط، على معطى واقعى، بل ينبثق، فى أحيان كثيرة، عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لايبدو تجاورها آمناً أو أكيداً: الحلم والواقع، الخبرة والذاكرة، الحنين والتوقع. وهذه العناصر، فى تلاحمها بفعل الإبداع، لاتستسلم لوئام نهائى يجمع بينها. بل تظل، وهذا مبعث الحيوية فيها ربما، قلقة، متنافرة.

إن طاقة الخيال تلعب دوراً حاسماً فى تنظيم عناصر النص وتنمية أجزائه، تخفف مما بين الذكرى والتجربة أو الحنين والتوقع من فجوة أو تضاد، وتمارس عملية صهر هائلة لخزين الذاكرة فتجعله جزءا من نسيج كلّى. ورغم ذلك فإن عمل الذاكرة لايستهان به فى التشكيل الأدبى. إنها الإناء المحكم الإغلاق الذى يحتفظ بالذكريات طرية حارة. ولا شك فى أن هذا السعى المحموم واللهفة لتذاكر ما سنضطر فى النهاية إلى فقدانه هو «أقوى منابع الفن» (٢٥) ،كما يقول روزنتال.

كان غالب هلسا يسعى إلى تفحص هذا المستوى فى ما قرأ من أعمال روائية أو شعرية. إنه دائم البحث عما فى النص من حيوية وثراء نابعين لامن مجرد الصياغة الفذة فقط، بل مما فى تلك الأعمال من حياة ضاجة. لقد كان مأخوذاً بالروافد التى تربط بين النص والعالم. وكانت جاذبية النص الأدبى، بالنسبة له، لاتتأتى من قدرة تشكيلية محض، أو بهاء لغوى أخاذ. إن ما يفتنه فى النص احتشاده بالحياة العنيفة الحارة، وامتلاؤه بدم التجربة وتوترها.

ويكاد إلحاح غالب هلسا على هذا الجانب أن يكون هاجساً مهيمناً، يعاوده فى معظم كتاباته النقدية. إنه مطلبه الأثير الذى لايكف عن مطاردته فى ثنايا النصوص التى يكتب عنها.

إن النص الأدبى، شعـراً كـان أو رواية، لابد أن يصدر عن تجربة عميقة، تتشكل فى هيئة من الصياغة شديدة الارتباط بالتجربة وتشظياتها. وفى غياب هذا الشرط فإن النص لايعدو كونه انفصالاً بين القول الأدبى ودوافعه. يرى غالب هلسا أن السر فى حيوية القصيدة الجاهلية مثلاً، يكمن، فى ذلك الارتباط بين الشاعر الجاهلى والرصيد الوجدانى للبشر الذين يعايشهم. لقد كان الشاعر:

«يعيش التجارب الانفعالية للجماعة كواحد منها، ينغمر فى عمق معاناتها وفرحها، لاكمتأمل خارجي يبحث عن موضوع فنه»(٢٦).

وحتى ولاؤه القبلى لم يكن ولاء خارجياً، لم يكن يتحدر إليه بحكم الموروث أو العادة، أو الأمر المفروض عليه بقوة العرف وبطش التقاليد. بل كان «ولاء تلقائياً يدخل ضمن تكوينه النفسى» (٢٧). كان هلسا، فى تتبعه لهذه الوشيجة التى تربط الشاعر الجاهلى بواقعه، يسعى إلى الكشف عن ذلك النسغ الطرى، الدافق بالحياة، الذى يشد القصيدة الجاهلية إلى هواء العالم وقسوته. إن الشاعر الجاهلى:

«لم يكن يعانى من الانفصال بين الممارسة اليومية وبين قيمه ومعتقداته. لم يكن شعره إلا تعبيراً عن تجربته الذاتية، وكانت هذه التجربة الذاتية تجسيداً لتجربة الجماعة فى عصره وتعبيراً واقعياً عن قيمها وممارساتها» (٢٨).

ويبدو لى أن الربط، بين الشاعر الجاهلى وواقعه، كان يشكل الصورة التى يراها هلسا نقيضاً للشعر المعاصر، فى بعض مستوياته التى تؤكد، فى معظم الأحيان، انفصالها عن حرارة اليومى والمحسوس. لم يكن غالب هلسنا يبحث عن ذلك الرباط النموذجى بين الشاعر الجاهلى والحياة العامة إلا استدراجاً لتلك الحيوية البعيدة، لذلك الغياب الذى لا يزال حاضراً ومشعاً، لوضعه فى مواجهة الصورة المفككة لمعظم شعرنا المعاصر، أعنى حضوره الغائب الذى جر الشاعر الحديث، إلى عالم من التشابه والامتثال تحوّل فيه الشعر، فى الغالب، من أخلاقية الإبداع إلى أخلاقية البضاعة، من بهاء التجربة المؤلمة إلى متطلبات الكذب والزلفى. وصار الشعر، فى معظمه، يفتقر إلى مايجعل الشعر عملاً خالداً: الصدور عن إرادة حرة، والإصغاء إلى أنين العالم بعمق ووعى جميلين.

إن حيوية القصيدة الجاهلية، كما يرى هلسا، ما كانت لتتحقق، بذلك المستوى العنيف، لو لم يكن الشاعر، آنذاك، حراً وتلقائياً، لم يكن قد تم إخضاعه:

«ولم يستوعب فى جهاز الدولة الكبير الذى يستلب منه حريته، ويحوله إلى مجرد ملحق للجهاز الدعائى للدولة (٢٩)» .

وغالب هلسا يتوغل بعيداً، وبدافع من هذا الافتتان الطاغى بحيوية النص، فى تفحص الشعر الماجن وتجربة شعرائه. لقد حظى الشعراء المجّان وقصائدهم العابثة بعناية إستثنائية منه. فقد كانوا، باقتناصهم ما فى الحياة من شراسة وسرية، مبعث إغراء، لغالب هلسا، لا يقاوم. كان يري فيهم إجابة جريئة وصائبة على قضية الأدب وصلته بالحياة، ومسعى لبلورة رؤية جمالية خاصة فى الشعر العربى. ولا يتردد، هلسا، فى القول إن شعرنا العربى الذى عانى من الركود والتدهور سنوات طويلة لم يستعد نبضه وفاعليته إلا على أيدى هؤلاء الشعراء الماجنين وأتباعهم (٣٠). وهكذا كان شعر المجّان يشكل، لدى هلسا، الصورة البهيّة للشعر الذى يستجيب لنداء الحياة وبشاشتها إزاء شعر آخر تحول، بفعل تنكره لنداء الذات وتحرق الجسد، إلي شعر من معدن لا دفء فيه ولاجمال. وصار الشاعر لا يعبر إلا عن :

«مطلقات تقع خارج نطاق الفرد، فتحول الشعر إلى شعر نمطي ـ اتباعي، يلتزم بقوالب جاهزة، ويعالج قضايا لا تتصل بتجربة الشاعر الحقيقية ... الشاعر أصبح ما يريده الآخرون أن يكون، لا هو ذاته، وأصبح يجد تبريره من خارجه، من مصادرات الجماعة والدين والسياسة» [٣١] .

ولا يتوقف غالب هلسا، عند هذا الحد؛ فقوة التجربة ودمها الواقعي يدفعان به بعيداً في تتبع صلة الإبداع بالواقع الحي [٣٢]. لقد هيمنت هذه الفكرة عليه هيمنة طاغية حتى بات يحسبها عنصراً أساسيا في نظرية الشعراء المجان ورؤيتهم الجمالية [٣٣]. وقد ذهب به إعجابه بتجربتهم إلى حد مبالغ فيه، حين رأى أنهم لم يجاوزوا، في رؤيتهم الجمالية، نقاد عصرهم فقط بل نقاداً معاصرين شديدي التأثير في ثقافتنا المعاصرة مثل طه حسين، والعقاد، ومندور، والمازني [٣٤] .

إن غالب هلسا يطلق العنان لمعياره هذا لا في حقل الشعر فقط ، بل يتجاوز ذلك إلى القصة القصيرة والرواية أيضا؛ الصلة بالحياة، ارتباط النص بالواقع الراجف المتحرك، تلك هي شرارة الحياة التي تحقق رفاهنا الداخلي، وتعطي لعذابنا معنى أرقى. وبدون ذلك لايعود في النص الأدبي، في رأي غالب هلسا؛ ما يبرر وجوده؛ فالأدب الجيد هو الأدب القادر على تحريرنا[٣٥].

في دراسته لمجموعة محمد خضير القصصية (المملكة السوداء) يسجل هلسا جملة من الملاحظات لعل أهمها صلة النص السردي بالتجربة الحياتية. وهو يربط، ربطاً متطرفاً كعادته، بينهما إلى الحد الذي يصبحان فيه طرفين في مزيج لا ينفصل . يري غالب هلسا :

« إن غياب التاريخية وعنصر السيرة الذاتية في القصة العراقية يشكل خطورة بالغة لأنها قد تعني غياب جوهر الفن ذاته، وهو التجربة الإنسانية» [٣٦] .

وغالب هلسا، في رصده صلة النص بالحياة، يتخذ من الجسد معياراً يضبط بموجبه تلك الصلة، أو جسراً يتم من خلاله عبور شحنة الحياة وجمرتها الريانة الهائجة إلى عتمة اللغة وثناياها الكثيفة. والجسد، في المنجز الإبداعي، هو نافذة النص على الحياة، بعنفها الضاري. وهو، أيضاً، النقطة التي يشتبك فيها إنسان الحياة بإنسان النص.

وجسدية العمل الأدبي لاتعدو كونها انشغال النص بالكائن الإنساني: رغباته الخفية وحنينه الوحشي.إنها دم الحياة حين ينعش اللغة، ويندفع حاراً مهموماً في ثنايا العمل كله. ولم يكن غالب هلسا، باهتمامه الملح هذا، يستجيب لنداء الجسد في الأعمال المعاصرة فقط، كما أن اهتمامه لم يقف عند الشعراء المجّان وجسدية قصائدهم كما رأينا. لقد كان اهتمامه يوغل في التراث باحثاً عن جذر فلسفي لهذه النزعة الفوّارة بالحياة والرفض للسائد من الثوابت. وهكذا وجد هلسا في فلسفة إبراهيم النظام ربطاً سببياً عميقاً بين حرية الإنسان وجسده؛ لأن الإنسان هو الكائن الوحيد في هذا الكون الذي «يمتلك حرية الاختيار.. لأنه يملك جسداً» [٣٧]. ونحن حين نتأمل عبارة النظام التالية:

«إن سبيل كون الروح في هذا البدن على جهة أن البدن آفة عليه وباعث له على الاختيار، ولو خلص منه لكانت أفعاله على التولد والاضطرار» [٣٨]،

فلا نظن أن غالب هلسا، في عبارته السابقة، قد ذهب بعيداً عن جوهر عبارة النظام الذي يؤكد اعتبار الجسد شرطاً تتحقق بمقتضاه حرية الروح وقدرتها على الاختيار.

وليس الجسد، في حضوره النصي، فيضاً حسياً محضاً، وليس إفصاحاً عن هوس بالحياة، أو استدعاء

لمقموعاتها الراكدة في قاع الروح فحسب. بل هو ،كما يراه هلسا، قوة وعي، وفرادة، وتغيير. ذلك لأن :

«التأكيد على الإنسان كجسد هو تعبير عن بداية إحساس الإنسان بنفسه كفرد متمايز عن مطلقات الجماعة ـ القبيلة، البلدة الطبقة.. قادر على أن يشرع لذاته، وأن يكون في موقف البطولة الفردية القادرة أن تحرك العالم، وأن يحس بجسده من خلال استغراق حسي في اللحظة المعاشة»(٣٩).

وهكذا لايتحدد الجسد بوظيفته الحسية فقط، بل يغدو محركاً لدور جسيم في حياة المبدع والمجتمع معاً. قوة للتفرد والبطولة والتأثير في حركة الحياة. وهو، بعد ذلك، يبث في لغة النص ونسيجه المشتبك دفئاً وحيوية باهرين. ويجعل منهما مزيجاً شديد التأثير: حرارة الخبرة وجرأة الجسد. وحين تتقدم الحياة وخبرتها المحتدمة تتراجع سطوة الذاكرة وراء ذلك الوهج الحياتي الناضج من لغة النص وتشكلاته.

لقد كان لاكتشاف حرية الجسد أثره البارز في ما تضجّ به قصائد الماجنين مثلاً، من نشوة متباهية، وجرأة عابثة. وفي معالجته لهذه النقطة يشير غالب هلسا إلى:

«إن قدراً كبيراً من هذا التباهي وما كان يتصف به من جسارة ووقاحة والذي ما زال حتى الآن يجرح الذوق العام يعود إلى الفرحة العارمة لاكتشاف الإنسان لجسده، وللحرية التي أخذ يفرضها على ذلك المجتمع»(٤٠).

إن الربط بين النص والحياة يفصح عن نفسه بجلاء كبير في معظم كتابات غالب هلسا، فهو يرى أن ومَيض التجربة الجسدية حين خفت وميضه خفتت معه جذوة اللغة، وبهت، تدريجياً، عنفوان النص؛ إذ لم يعد يمتلك «عينين يرى بهما، ولايعاني في التعبير عن تجربة حقيقية عاشها» (٤١)، لقد أصبح يعتمد لاجيشان الحياة ودفء المحسوس بل مخزون الذاكرة وركام العام والشائع من الصيغ والأساليب . فالتعبير، لديه، قد تحول إلى خطوط عامة، ومجازات لاتستند إلا إلى العلاقات الذهنية والسفسطة (٤٢).

ومن الطريف أن نلاحظ أن دعوة غالب هلسا إلى ارتباط النص بنار الحياة تكاد ترتقي إلى مستوى الهاجس المهيمن على ما يكتب؛ إن هذه الدعوة لا تقتصر على ممارسته النقدية، بل نجد تجسيدها الحي في معظم أعماله الروائية أيضاً. وتبدو هذه الفكرة الملحة وكأنها تلم أطراف كتاباته النقدية والإبداعية معاً، وتخفّف مما يبدو عليها، أحياناً، من افتقار إلى المناخ الواحد. لذلك كان هلسا:

«يستمد مادته الروائية من فضاء الحياة اليومية، وكان يستمد من هذا الفضاء لغته الروائية البعيدة، البعد كله، عن اللغة القاموسية، التي لا تخضع إلى حرارة الحياة بل تخضع الحياة إلى برودتها المتوارثة» (٤٣).

وهكذا كانت سطوة اليومي على غالب هلسا روائياً وناقداً. سطوة كانت تبحث عن تجلياتها في منجزاته الإبداعية ، وجهوده النقدية على السواء. ولم يكن اليومي أو المحسوس خياراً سهلاً أو عابراً ، بل كان يضرب بجذوره بعيداً في تربة فكرية وسلوكية حارة قبل أن يأخذ أشكاله وتجسيداته في إبداعه ونقده. لقد كانت رواياته ذاتها:

«تعبيراً عن ضيعة الفرد وحرمانه في وجوده اليومي المباشر، وهذا ما جعل اليومي يحتل مكاناً واسعاً في هذه الروايات» (٤٤).

ورغم إلحاح اليومي على وعي غالب هلسا فإنه لم يندفع، بفعل ذلك الإلحاح، إلى مطالبة النص الأدبي بما يخرج به عن طبيعته الجمالية وعناصره التي تشكل بنيته ومواطن الفاعلية فيه.

لقد بات واضحاً، لديه، ومنذ البدء، أن الجمالي لا الوثائقي هو ما يستدرجنا إلى النص ويحكم صلتنا به.

كما أن بهاء النص لايتعارض مع دوره؛ إن فاعلية نص ما قد تصل إلى أكثر مستوياتها إثارة حين يتناول الواقع بطريقة خلاقة، تغيب فيها الصورة المعروفة ليستعاض عنها بالصورة الأخرى: أعنى الصورة التى لم نعهدها، ولم تصالحنا معها الألفة والمسايرة، تلك الصورة التى تستفز وعينا وكأننا نقف، للمرة الأولى، على حقيقتها التى خفيت، سنوات طويلة، عنا.

غير أن غالب هلسا يندفع، أحياناً، إلى مدى بعيد فى تتبعه للعنصر الواقعى فى نسيج النص ومناخاته. فهو يأخذ على محمد خضير، مثلاً، استخداماته الميثولوجية فى مجموعته القصصية (المملكة السوداء)، ويرى أن عناصر الموقف الأساسى، فى تلك القصص، عناصر غير واقعية [٤٥]. وحين يتأمل العبارة التالية التى يتحدث فيها محمد خضير عن دوافعه لاختيار هذا المنحى الأسطورى:

«إننى على يقين أن امرأة العالم الأسفل هى أفضل البؤر الاجتماعية التى تتجمع عندها موروثات الميثولوجيا العراقية وأنماط السلوك الاجتماعى، بالإضافة إلى أنها وسط اجتماعى حساس يجتذب إليه إشعاعات الشعور الجماعى ومن ثم يعكسها فى جو القصة» [٤٦].

فإنه يرى فيها طرحاً لاتاريخيا [٤٧] ويذهب إلى القول إن خصوصيات الشعوب لاتنبع من ميثولوجيتها وأساطيرها بل من تقدمها الحضارى [٤٨]. ومع أن غالب هلسا قد يبدو محقاً هنا إلى حد ما، غير أن الرؤيا الأسطورية لاتمر، دائما، عبر ضبابها الميثولوجى فوق الواقعة الاجتماعية، كما أن تاريخية الشخوص أو الأحداث وتمايزهما لايحتجبان، باستمرار، وراء كثافة الأسطورة. إن الأسطورة قد تكون عوناً على إبراز المحتوى الصارم الخفى لواقعة ما، والكشف عما فيها من رعب وهمجية. فالأسطورى ليس قمعاً للاجتماعى، بل استثارة له، وإضاءة جارفة لمخبآته. إن الأسطورة ليست حجراً ملقى فى الريح، بل هى، ومنذ نشأتها، جنين يرتبط بالإنسان ووضعه الخاص، وما واجهه من ضغوط طاحنة. وهى، بالتالى، تجسيد لخصائصه النفسية. لقد برهنت دائما:

«على أنها متجددة وجديرة بالحياة لأن الخيال البشرى يعيد شحنها فى كل عصر، ويخلع عليها ثوباً جديداً، ويطبعها بطابعه الزمانى والمكانى الخاصين» [٤٩].

ومنذ نشأتها أيضاً، كان ارتباطها بالأدب عميقاً وشديد التعقيد. كانت تحتضن ازدهار الحلم البشرى وانكساره على الدوام. حقاً كانت تمثل «التفكير الحلمى للشعب» [٥٠] كما مثل الحلم «أسطورة الفرد». مع ذلك يفصح غالب هلسا عن رؤيته للنص بطريقة حاسمة. إن النص، بالنسبة له، هو «نص أدبى وليس وثيقة اجتماعية أو إعلاناً سياسيا» [٥١]. كما أن مايتحدث عنه من مواقف سياسية أو اجتماعية فى بعض النصوص إنما يطرحها «من زاوية النص» [٥٢]. وقد فعل ذلك فى أكثر من دراسة له؛ فى مناقشته الرؤيا الاجتماعية مثلاً يأخذ على بعض كتاب القصة القصيرة أنهم يسقطون رؤاهم على شخصيات القصة، ويحركونها كالدمى، لايتركون لها أن تنطلق، فى حركتها أو نموها أو أهوائها، من وضع اجتماعى أو نفسى يخصها وحدها وينبثق عن تكوينها. يقول هلسا إن:

«الحديث والشرح نيابة عن الشخصيات وبلسان غير لسانهم، ومن ثم وضع الشروح والتبريرات هى بعض الآثار السلبية لتلك الرؤية الاجتماعية الساذجة المتعالية على الواقع» [٥٣].

قوة الوعى وبراءة اللعب:

لم يكن غالب هلسا روائياً فحسب، كما أن إبداعه الروائى لم ينهض على ثقافة أدبية محض. لقد كان

إنسـاناً يعـذبه وعى حـاد بالواقع وإدراك مـرير لتناقـضـاته المخيفة. لذلك ليست الكتابة، بالنسبة له، مجرد اشتباك مع اللغـة، أو مغـامـرة بريئـة مع شطحـاتهـا الصـافـيـة، بل كانت صورة لوعيه المعذب، وتجسيداً لمواقفه الفاعلة فى الحياة ومواجهـة ضغوطهـا، رغم ما فى مظهره من وداعة وحزن عجيبين. لقد كان غالب هلسا:

«شـخـصـا لا يوحي منظره الهـادىء وأسلوبه الرخو فى الحديث ، إنه يضمر فى أعماقه ناراً متأججة من المشاعر العنيفة الحادة ، والتى لم تكن تعلن عن نفسهـا إلا فى بعض كـتـاباته ومواقفه الحياتية»[٥٤] .

وكـان يمكن لهـذا الميـراث من السلوك إزاء الواقع، أن يؤثر على جـوانب كـثـيـرة من مـسلكه النقـدى : أن يرْجح، بطريقـة صــارمـة، نضـاليـة النص الأدبى على جماليته، وأن يجعل من موقف المبدع، من الحياة، أساساً للحكم على قيمة النص وجدارته بالتسمية. غير أن غالب هلسا يميل إلى التأكيد أن الأدب الجيد لا يمكن وصفه بالرجعية السياسية أو التخلف الاجتماعى[٥٥]، أى أن جودة الإبداع كفيلة بوضع هذا الأدب، بغض النظر عن موقفـه الإيديولوجى، فى صف التقدم[٥٦] . ويكـشـف، بعبارة أكثر جرأة، عن إيمانه هذا، حين يقول :

« مـهـمـا كـانت ثورية الكاتب والتزامه بأكـثـر قـضـايا العـصـر تقـدمـاً فى المجـالين السـيـاسى والاجـتـمـاعى فإن كل أدب ردىء بمقـاييس الفن البحتة هو فن رجعى، معـاد للإنسـان، ومعاد للتقدم» [٥٧] .

أى أن الفن المنجـز بطريقـة رديئـة هو، فى تصـوره، فن رجـعى، بغض النظر عن مـوقف صـاحـبـه من الإنسـان وأحلامه فى الحيـاة. إن الرداءة الفنية تصبح، هنا، رداءة فى الفكر وبشاعة فى المواقف.

ومع أن إيمـان غـــالب هلســا بذلك لا يمكن زعزعته، إلا أن لتاريخ الإبداع، عربياً وعالمياً، شهـادة مـغـايرة. من الممكن، تمامـاً، أن يكون نص مـا، على مستوى اللغة والصياغة، محكماً، ثرياً فائق الشفـافيـة. لكنه، فى الوقت ذاته، مـشـحـون برؤيا خـانقـة ومـعـادية للإنسـان. كـمـا أن العكس ممكن أيضـاً. والأمـثلة على ذلك متوفرة على نطاق واسع وشديد الوضوح .

ربما كان ت.س. إليوت أحد الأمثلة الساطعة على تمزق النص بين قـوتين متنافرتين: قـوة الشكل وتخلف الرؤيا. إن إليوت الذى كان يشير إلى نفسه باستمرار بأنه ملكى فى السيـاسة وكـاثوليكى فى الدين، وكـلاسيكى فى الأدب، لم تتجسد رؤياه، بعناصرها المتزمتة هذه، فى نص متخلف جمالياً. لقد كانت نصوصه الشعرية تفتح أفقاً جديداً، فى القول الشعرى، وتضع، موضع التطبيق، اجتهادات شعرية مرموقة، مع أنه كان يندفع، فى طريقه الشعرى، بقوة روحية وفكرية محافظة . كـمـا أن قصائد إليـوت ذاتهـا لم تكن بمنجـاة من ذلك التناقض الذى كان يعتمل داخل إليوت مفكراً ومبدعاً [٥٨] .

لذلك، فإن الربط، ربطاً آلياً، بين المنجز الإبداعى وتقدمية الموقف لاسند كبيراً له فى عالم الإبداع الفنى. وهو يقوم على فكرة خطيرة، رغم إنسانيتها الفائقة: كل مبدع متميز هو تقدمى بالضرورة، كما أن النص المخفق، على المسـتوى الجـمـالى، هو نص مـعـاد للإنسـان وربما كـان مـوقف غـالب هلسـا هذا يعـود، فى الكثـيـر من عناصره، إلى رؤياه الفكرية الواثقة ومزاجه المتفائل .

الإبداع والمكابدة :

مع أن غـالب هلســا كـان ينكر، فى الكثـيـر من كتاباته، المطابقة الفوتوغرافية بين النص ومحفزاته الواقعية إلا أنه كان، من جانب آخر، لا ينظر إلى النص الإبداعى على أنه إبداع محض، يتحدر من موهبة سيالة ويتصف بالعفوية .

لم يكن النص، بالنسبة له، استجابة تلقائية للتجربة أو فـورة الهـزة الأولى أمـام الشىء أو الفكرة أو الواقـعـة.

لذلك فهو يرفض بصرامة مقولة المطبوع والمصنوع في الشعر العربي. إن النص المصنوع، في رأيه، هو الذى يستند إلى معاناة الكاتب في خلقه والمكابدة في تجسيده [٥٩]. ويرى، أيضاً، أن التمييز بين شعر وشعر ماهو إلا خلط مضحك بين فن حقيقي «يصدر عن معاناة» [٦٠] ويهدف إلى إيصال تجربة الفنان إلى المتلقى[٦١] وبين الزيف الذى يتحول فيه العمل الفنى «إلى صياغات ذهنية»[٦٢]. ويحاول الناقد تفسير هذه الثنائية : الطبع والصنعة في الإبداع العربي. وبحماسة تعلى من شأن الكد والمعاناة مقابل الإلهام الطاغي يفسر غالب هلسا تلك الثنائية بوجود عقليتين متباينتين تبايناً حادا:

«عقلية إقطاعية ترى في كل إبداعات الإنسان إلهاما مسبقاً، وتوجيهاً إلهياً قبلياً. وترى أن كل جهد إنسانى هو ابتذال»[٦٣].

أى أنّ هناك، فى رأى هلسا ، نمطين من الأفعال، يضم الأول منهما أفعالاً «موهوبة من الله»[٦٤] لا تحتاج إلى تعليم مثل الفروسية والكرم والشعر والشجاعة. أما النمط الثانى فيشتمل على «أفعال هابطة» [٦٥] هى نتاج العمل الإنسانى كالزراعة والتجارة والكتابة والموسيقى والغناء.

ولا يشترط غالب هلسا، فى النص، المكابدة الحقيقية فقط، بل يذهب، فى ذلك، مذهباً بعيداً. إن النص الأدبى، والروائى منه بشكل خاص، لا يكون مقنعاً إلا إذا استند لا إلى مجرد الخبرة الحياتية أو الانخراط فى توترها فقط، بل يجاوز ذلك إلى ما يرتبط بالتجربة من حقائق تغذّى إحساس الكاتب بموضوعه الذى يتحدث عنه، ويضاعف من التحامه به التحاماً خاصاً: لا يقوم على العاطفة الفياضة وحدها، بل ينهض، أيضاً، على استيعاب مقنع لارتباطات الموضوع وحقائقه.

يأخذ هلسا على الكتابة عن الحرب، فى أدبنا الحديث[٦٦]، ما فيها من سذاجة وأوهام، ويرى[٦٧] أن الكاتب حين يعجز عن فهم «التعقيد الحضارى للمعركة» فإن لذلك دلالة خطيرة، فهو «شاهد عصره» كما يفترض، و«القوة الروحية» التى تصوغ عقل الشعب ووجدانه مرة أخرى. خاصة وأن الحروب الحديثة ما عادت من الأمور التى يصعب التعرف على طبيعتها أو إدراك دوافعها [٦٨]. ثم ينتهى بنا إلى هذا السؤال الدال:

«ألا ترون معى، بعد هذا كله، أنه قد آن الأوان لأن يتخلص الأديب العربى من غفلته ومن ترهله العقلى وأن يطالع الواقع بعين يقظة، عارفة»[٦٩].

وسائل الإفضاء النقدى :

مع أن غالب هلسا لم يكن يملك، فى ما كتب من نقد، إطاراً منهجياً متماسكاً على الدوام ، إلا أن له، فى تعبيره عن نشاطاته النقدية المتعددة، جملة من الوسائل للإفضاء بمكنونه النقدى . وتكاد هذه الوسائل أن ترقى ، فيما يتعلق بغالب هلسا تحديداً، إلى مستوى التقنيات الخاصة به، تقنيات تتكرر، باستمرار فى ثنايا جهوده النقدية .

كثيراً ما يدخل هلسا إلى النص المنقود بهاجس الروائى مدفوعاً بحمى الخلق ودفء اللغة. ولايمثل اندفاعه هذا مجرد تطرية للغته النقدية فحسب، بل محاولة لتجسيد عالم النص وملامسة ما فيه من سحر وحيوية.

فى تحليله معلقة امرىء القيس، مثلاً، لايكتفى غالب هلسا بلغة نقدية ريّانة، بل يلجأ إلى استنفار الروائى فيه، واستخدام قدرته على السرد وبناء الأجواء، وتنمية الحدث وصولاً إلى كوامن النص. لنتأمل، مثلاً، عباراته التالية:

«أعطى مثالاً مطولاً وهو إعادة حكاية معلقة امرىء القيس بلغة عصرية.. وسوف أضيف إليها بعض التفصيلات التى كان الشاعر

يفترض أن سامع قصيدته مّلماً (كذا) بها إلى حدّ أنه لايكلف نفسه بذكرها.. كما لجأت إلى استعمال الخيال فى تصور الأماكن وفى الحوار الذى يجرى فى المعلقة» (٧٠).

إن عباراته هذه لاتكشف عن الناقد الكامن فى غالب هلسا، بل عن الروائى فيه. أى أن حركة الروائى، هنا، أشد وضوحاً من فكر الناقد أو رؤيته. لقد تحول نص المعلقة بين يديه إلى تجربة جديدة، خرجت من إطار النص الشعرى لتصبح من حصة الرواية. أى أن الناقد قد انتقل بها من الشعرى إلى السردى، من خلال جملة من حيل السرد الروائى. فهو:

- أولاً، يروى حكاية المعلقة ثانية، أى أنه، هنا، يمارس نشاطاً سردياً وبلغته هو.
- ويضيف إليها، ثانياً، بعض التفصيلات التى لم يذكرها الشاعر الأول لدلالة السياق عليها.
- أما ثالثاً، فإن الناقد يلجأ إلى «استعمال الخيال» ليستعين به على تصور الحوار والأمكنة. أى أن الخيال، هنا، لايستدرج لغاية مجازية تفعل فعلها، بهاجس غنائى أو شعرى، داخل اللغة. بل ينهض ببناء تخيلى لمكان روائى، ويستجمع شذرات حوار سردى أيضاً.

وهكذا يستخدم غالب هلسا، فى تحليله معلقة امرىء القيس، أسلحة الروائى وعدته للكشف عما تحت المعلقة من إمكانات سردية غافية، وصولاً إلى ما فى النص من ثراء حسى ووجدانى.

وهو حين يشير إلى خصائص القصيدة فإن إشارته تقترض مصطلحاتها من مخزون النقد الروائى ومفاهيمه، ولاتبحث عن مرجعياتها بين الشعراء بل بين كتاب الرواية. إنه يشير إلى «عملية التداعى» باعتبارها «الرابط الأساسى بين أجزاء القصيدة» (٧١) ويحيلنا إلى جيمس جويس وروايته (يوليسيس) للتدليل على تشابه الرواية والقصيدة فى غياب «صلات الوصل» (٧٢) التى تربط بين عناصر التداعى فيهما.

إن غالب هلسا، فى تحليله هذا، يقوم بتقطيع القصيدة، وعنونة أجزائها، بعد أن يحوّل نسيجها الشعرى إلى مناخات سردية تشتمل على عناصر روائية مثل: المونولوج الداخلى، المنظر الجانبى، التذكر، الحوار، التداعى، الوصف...

إضافة إلى ذلك، فإن اقتراب غالب هلسا من عالم الرواية لايتوقف عند حدود المصطلح فقط. بل يتجاوز ذلك إلى لغته التى يتحدث بها عن القصيدة؛ فهى لغة تنتقل، عبر نبرتها الكثيفة الجياشة، بالبناء الشعرى إلى أجواء السرد بحيوية وجاذبية. فى حديثه، عن المقطع الأول من القصيدة، مثلاً، نقرأ:

«عند انتهاء المنحنى الرملى توقفت ركابنا، بدت لنا آثار شاحبة لمضارب قوم سكنوا هنا يوماً ثم ارتحلوا: الحفرة المنخفضة التى كانت توقد فيها النار، تحيطها دائرة سوداء من الطين الجاف المحروق. مساحات قد سويت وأصبحت صلبة قد أعدت لنوم النساء ... يغطى المكان نسيج رقيق من الرمال جاءت بها ريح الجنوب، وأزالت بعضها ريح الشمال الجافة الباردة ... يتناثر فى المكان بعر الآرام صغيراً، كروياً، أسمر كأنه حبات الفلفل الأسود» (٧٣).

إن نزوع غالب هلسا إلى إضاءة مادته المدروسة كثيراً ما يدفعه إلى نزع غلافها التشكيلى وجعل القارىء قادراً على متابعتها. إنه ينحو، باستمرار، إلى عرض النص، وتفسيره وإصدار حكم بالقيمة عليه.

لاشك أن النقد الحديث، رغم نزعته الوصفية، لايجافى المعيار مجافاة قاطعة. إن فى الصميم منه، ووراء

أكثر مظاهره حيادية يكمن مؤشر ما على معيار من نوع ما. والنقد الجيد لابد أن يربطه بالقيمة [٧٤] رابطة ما. غير أن نزعة غالب هلسا إلى الحكم بقيمة النص تبلغ، أحياناً، مستوى مبالغاً فيه [٧٥].

يتجه نقد غالب هلسا، أو هكذا يبدو، إلى قارئ لايستطيع النزول إلى ماء النص بمفرده؛ لذلك فهو قد يبالغ، أحياناً، في استعداده لمساعدة هذا النمط من القراء.

إن الكثير من جهوده النقدية تجسد إخلاصه النقدي والفكري، وتؤكد سعيه الشاق بحثاً عن سحر النص وقوته الكامنة. غير أن هذا النقد يقع، أحياناً، ضحية نبرة تبشيرية ممعنة في الثقة، أو لهجة إيديولوجية مستحكمة. إن عمق كتاباته لايصلنا صافياً وأليفاً باستمرار؛ فكتاباته النقدية تتحول، في بعض الأحيان، إلى حجاج فكري يتخلى فيه الناقد عن لغته العميقة المدربة لتحل محلها نبرة الخطاب السياسي، ويصبح منطق المحاضرة، لامناخ الحوار، هو الشاغل والمحرك. إن غالب هلسا حين يناقش الوعي السياسي لوليد مسعود نكاد نتخيل أنفسنا أمام خطبة إيديولوجية ملتهبة:

«إنني عاجز عن التوفيق بين آراء وليد الليبرالية، التي لاتريد قسر التطور الاجتماعي، وبين التزامه الكفاح المسلح.

هل يعتقد الكاتب أن الثورة في العالم الثالث سوف تؤدي إلى قيام مجتمع ليبرالي، تقف على قمته طبقة من المقاولين وأولاد العائلات الأرستقراطية» [٧٦].

وأسلوب الجدل السياسي هذا يمكن العثور عليه في معظم كتاباته النقدية: نقاش ذهني، منطقي، تهيمن عليه الحماسة السياسية. إن المقالة تنمو، لدى هلسا، بطريقة التساؤلات التي تلم شتات الموضوع، ملخصة ما فات من أجزائها، أو ممهدة لما يجيء منها. وهكذا يحس القارئ أن الدرس النقدي، لا الممارسة النقدية، هو ما يواجهه في العبارة السابقة وأمثالها.

ولغالب هلسا، في الإفصاح عن موقفه النقدي، نزوع واضح إلى المقارنة. إن الكثير من دراساته، عن الرواية، لايخلو من إشارة إلى مرجع خارجي يرى أنه يمنح تحليلاته أو أحكامه النقدية حرارة الواقعة الملموسة أو المثل الحي. حين يحلل رواية (اللعبة) ليوسف الصائغ فإنه يقارنها بروايتين لفيليب روث. ولا تسعى هذه المقارنة إلى الكشف عما يربط بين هذه الروايات الثلاث من أواصر بنائية، وتشابه في تقنيات السرد مثلاً. إن ما تهدف إليه هو موقف الكاتبين من العلاقة الزوجية [٧٧]. كما أن الغاية ليست جمالية محضاً. إنه يلجأ إلى هذه المقارنة حتى يجعل رؤيته لرواية يوسف الصائغ «أكثر وضوحاً» [٧٨] ويتحدث عن «رافع» بطل الرواية الذي يحاول دفع زوجته إلى الخيانة [٧٩]، لأن خيانتها تجعلها «امرأة غريبة عنه»، وبذلك تصبح، بالنسبة إليه، امرأة «مرغوبة إلى أقصى حد» وتتمثل لذته الكبرى في أن يعيش «مخاطرة السعي إلى امتلاكها من جديد». والناقد يحيلنا، في الهامش، إلى رواية (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست لنقف على تشابه واضح بين رافع وسوان الذي كان جنونه «بالمرأة التي يحبها هو شعوره أنه لايملكها».

وحين يقوم غالب هلسا بتحليل شخصية المومس الفاضلة، في الرواية العربية، فإنه لايتوقف عند الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية مثلاً، بل يتحرى، فوق ذلك، عناصر التأثير وصلات الشبه بين الرواية العربية والأجنبية. إن شخصية المومس الفاضلة تمثل، في أدب دستويفسكي، كما يرى هلسا [٨٠]:

«أقصى مجد المرأة بجمالها الباذخ واعتدادها وإحساسها الفائق بالكرامة وبقدرتها أن تمنح نفسها وتتخذ القرار بالنسبة لحياتها».

لكن هذه الشخصية، في الأدب الروائي العربي، ليست أكثر من «حلم يقظة مراهق» كما أنها لاتعبر إلا عن «الأحلام البائسة»، وعن «دناءة البرجوازية العربية».

وليس الموضوع، وحده، هو الدافع إلى المقارنة دائماً. بل إن هلسا يلجأ، أحياناً، إليها للكشف عن التشابهات البنائية أو الأسلوبية. إنه يتجاوز الثيمة الموضوعية لتلامس المقارنة جسد النصوص وملامحها الحسية في اللغة أو البناء. كان يرى في همنجواي [٨١]، على سبيل المثال، ملهماً لجيل الشباب من كتاب مصر. كما أن تأثرهم بأسلوبه الخاص قد أدى إلى انتزاعهم من الرخاوة الرومانسية. لقد كان:

«أسلوب همنغواي التلغرافي، الجاف، الخالي من التزويق، وحواره المقتضب الذي يوحي بأكثر مما يقول هو الرد المناسب على ترهل الزيف العاطفي وفجاجة التبسيطات النظرية».

وهكذا مثلت المقارنة إحدى الوسائل المهمة التي كان غالب هلسا يكثر من اللجوء إليها للإفصاح عن مواقفه النقدية وتعميق إحساسنا بها.

النقد في مواجهة الخديعة :

لقد كان غالب هلسا، في نقده وإبداعه، تجسيداً لتلك الملكة المقلقة التي تشتمل على نوع من التنافر الخصب بين قطبين متضادين رغم ما يبدو عليهما، في الظاهر، من وئام كبير. وقد كان نقده، رغم افتقاره إلى التجانس في بعض الأحيان، مثلاً شديد الوضوح على ذلك العذاب العظيم الذي يعانيه كي يعبر عن ذاته، ناقداً وإنساناً، إزاء الحياة وما خلفته في الروح من تصدعات كانت مصدراً لإبداعه ونقده معاً.

وفي كل الحالات، لم يكن النقد، بالنسبة له، إفضاء بموقف جمالي محض كما أنه كان يقاوم، بعنف وألم، الوقوع تماماً في دائرة الصخب الإيديولوجي وكمائنه المبثوثة، مع أن هذا الهدف لم يكن هيناً أو بهيجاً على أية حال.

لقد حاول غالب هلسا، في ما كتب من نقد ورواية، أن يعبر بصدق وصفاء مؤلمين عما يحيط به، وبنا جميعاً، من رعب كاسح، وما يهدد أيامنا ونصوصنا وأفكارنا من جبن وخديعة.

الهوامش :

(١) رينيه ويليك: **مفاهيم نقدية**، ترجمة:محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٤٢٥.

(٢) نفسه، ٤٢٦.

(٣) غالب هلسا : **فصول في النقد**، دار الحداثة، بيروت ، ١٩٨٤، ص ١٨.

(٤) نفسه ٢٢.

(٥) غالب هلسا: **قراءات في أعمال يوسف الصائغ. يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا. حنا مينه**. دار ابن خلدون ، بيروت، د. ت. ص ٩٧.

(٦) **فصول في النقد**، ص ١٥١ . ولاشك أن ذوق غالب هلسا لم يكن يستند فقط إلى ملكة فطرية بل يتغذى من خبرة روائية وثقافة جادة. يرى عبد الله رضوان أن ذائقة هلسا هي ذائقة الخبرة الجمالية والفنية والحياتية.

راجع : **ملحق الدستور الثقافي**، خاص بأربعينية الكاتب، بتاريخ ١٩٩٠/٢/٢.

(٧) **قراءات** ٧.

(٨) نفسه ١٠١ ـ ١٢٨.

(٩) **فصول**، ٥٥ ـ ٨٧.
(١٠) نفسه، ١٥١ ـ ٢٠٤.
(١١) غالب هلسا: **العالم مادة وحركة ، دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية**، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧١ ـ ١٧٢. راجع أيضاً: **فصول في النقد**، ١٣٨ ـ ١٣٩ ، ٢٣٢.
(١٢) غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط ٣، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٠.
(١٣) نفسه، ٥ .
(١٤) نفسه، ٦
(١٥) نفسه.
(١٦) راجع ، مثلاً، دراسته: المكان في الرواية العربية في : **الرواية العربية : واقع وآفاق.** ، شارك فيه محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٩ ـ ٢٢٦.
(١٧) **مفاهيم نقدية**، ٤٠٩.
(١٨) نفسه.
(١٩) **العالم مادة وحركة**، ١٤٨.
(٢٠) نفسه.
(٢١) نفسه.
(٢٢) نفسه، ١٤٩.
(٢٣) **فصول في النقد**، ٨١.
(٢٤) نفسه.
(٢٥) م. ل. روزنتال: **الشعر والحياة العامة**، ترجمة: إبراهيم يحيى الشهابي، مراجعة عبد الحميد الحسن، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣١.
(٢٦) **العالم مادة وحركة**، ١٦٢.
(٢٧) نفسه.
(٢٨) نفسه.
(٢٩) نفسه، ١٦١.
(٣٠) نفسه، ١٥٦.
(٣١) نفسه، ١٥٧.
(٣٢) لاحظ، مثلا، ربطه المتحمس بين جودة الرواية وتوفرها على عنصر المكان المحسوس. **الرواية العربية: واقع وآفاق**، ٢١٨.
(٣٣) **العالم مادة وحركة**، ١٥٠ ـ ١٥١ ، ١٨٠ـ ١٩٩.
(٣٤) نفسه، ١٤٨.
(٣٥) **ملحق الدستور الثقافي.**
(٣٦) **فصول في النقد**، ١٧٢.
(٣٧) **العالم مادة وحركة**، ٣٠.
(٣٨) نفسه.
(٣٩) نفسه.
(٤٠) نفسه، ١٨٩.
(٤١) نفسه، ١٥٧
(٤٢) نفسه.
(٤٣) فيصل دراج، **ملحق الدستور الثقافي.**
(٤٤) نفسه.
(٤٥) **فصول في النقد**، ١٦٨.
(٤٦) نفسه، ١٦٦
(٤٧) نفسه، ١٦٧
(٤٨) نفسه، ١٦٩.
(٤٩) يوسف حلاوي: **الأسطورة في الشعر العربي**، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٢، ص ٥٣.
(٥٠) نفسه، ٤٧
(٥١) **قراءات ..** ، ١٠.

(٥٢) نفسه.
(٥٣) **فصول فى النقد**، ٢٢٦ .
(٥٤) شوقى بغدادى، **ملحق الدستور الثقافى**.
(٥٥) **قراءات ..**، ١٠ .
(٥٦) نفسه.
(٥٧) نفسه .
(٥٨) شكرى محمد عياد: **دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد**، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٨٢ .
(٥٩) **العالم مادة وحركة**، ١٩٤ ـ ١٩٥ .
(٦٠) نفسه .
(٦١) نفسه .
(٦٢) نفسه .
(٦٣) نفسه .
(٦٤) نفسه .
(٦٥) نفسه .
(٦٦) **فصول فى النقد**، ٦ ـ ١٢ .
(٦٧) نفسه، ١٤ .
(٦٨) نفسه.
(٦٩) نفسه، ١٥ . من الأمثلة على دعوة هلسا إلى الصبر والتأنى فى إنجاز العمل الإبداعى إشارته إلى رواية **فساد الأمكنة** لصبرى موسى وما بذله كاتبها من جهد وجلد قاسيين فى جمع مادتها وكتابتها ١٤٨ ـ ١٤٩ .
(٧٠) **العالم مادة وحركة**، ١٦٣ .
(٧١) نفسه، ١٧٠ .
(٧٢) نفسه.
(٧٣) نفسه، ١٦٤ .
(٧٤) شكرى محمد عياد، المصدر السابق، ٥٠ .
(٧٥) للوقوف على المزيد من الأمثلة على موقف هلسا من النص وتحليله والحكم عليه، راجع مثلاً، **فصول فى النقد**، ٥١ ـ ٨٧، ٨٩ ـ ٢٢٧، **قراءات..**، ٦٠ ـ ٩٧، ١٠٦ ـ ١٢٨ .
(٧٦) **فصول فى النقد**، ٦٨، راجع أيضاً ٦٩ ـ ٧٣، **قراءات** ٦٠ ـ ٧٢ .
(٧٧) **قراءات ..**، ١٦ .
(٧٨) نفسه.
(٧٩) نفسه، ٣١.
(٨٠) نفسه، ١٨٧ .
(٨١) **الرواية العربية**، ٢٢٢، وللمزيد من المقارنات راجع: **فصول فى النقد**، ٤٠، ٢١٤ ـ ٢١٥، **قراءات ..**، ٥٣ .

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **فصول** مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● **إبداع** مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطى حجازى

● **القاهرة** مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● **المسرح** مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنانى

● **علم النفس** مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● **عالم الكتاب** مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد الهجرسى

● **الفنون الشعبية** مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى





- ☐ انتحار النقوش
- ☐ تجليات الشعرية
- ☐ الغرف الأخرى
- ☐ الكتابة الخلاص
- ☐ انكسار الروح
- ☐ فؤاد قنديل والهرم المقلوب
- ☐ رواية الأرض البكر

انتحار النقوش
الصوت أو الموت

عبدالله محمد الغذامى
(السعودية)



« لا يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت »
حمزة شحاتة

١ ـ تنوير / أو / تعتيم :

« وتنتحر النقوش . . أحيانا »(١) ، هذا هو الديوان الجديد للشاعر سعد الحميدين ، وهو يأتى بعد ثلاثة دواوين شعرية تتالى صدورها منذ عام ١٩٧٧ م ؛ حيث صدر أول أعماله (رسوم على الحائط) ، وتلاه (خيمة أنت والخيوط أنا) عام ١٩٨٧ م و (ضحاها الذى) عام ١٩٩٠ م ، ثم هذا الأخير عام ١٩٩١ م . وهذه تجربة شعرية امتدت أربعة عشر عاما وهذا هو العمر الزمنى الافتراضى لمقروئية شعر الحميدين متمثلا فى مجموعات مدونة . ويسبق ذلك ويجاريه وجود آخر فى الصحافة السائرة .

وشاعر بهذا الرصيد الشعرى والقرائى لابد أنه قد قاتل نفسه وتاريخه الشخصى قتالا عنيفا من أجل أن يعلن عن (انتحار النقوش) . وهو إذ يعلن ذلك فإنه يقدم نفسه ويقدم تجربته تقديما صادما ويكاد أن يكون الفعل نفسه انتحارا فهو أشبه بعازف الناى حينما يعلن انكسار نايه .

هذا سؤال مبدئى من أسئلة النص . والجملة هذه ليست مجرد إعلان خارجى عن ديوان شعرى . إنها عنوان النص وعلامته الأولى ، وهى الرابط الذى يربط ما بين القارىء والنص . فكأنها عقد وميثاق يقدمه الشاعر إلينا لنتواطا معه على هذا العنوان بوصفه قيمة دلالية وشفرة نستفتح بها الديوان ومن ثم نفسره بها ، أو نسائله عنها .

ومن هنا ، فإننا سوف نتوقع نصا كاشفا . وسوف ننظر إلى النص بوصفه إعلانا أو بيانا مأساوياً تراجيديا عن انتحار النقوش ، وعن الحين أو الأحيان التى يحدث فيها هذا الانتحار ، وكيفية حدوث ذلك على يد شاعر ذى رصيد شعرى لا يسهل التخلى عنه أو التضحية به .

على أن وقوف الشاعر على انكسارات النص وتهشم اللغة صار واحدة من علامات القصيدة الحديثة ، ومن الممكن أن نعرض هنا الحالات ثلاث نرى فيها وجوها لهذه العلامة الدالة ، وهذا أحمد مطر يقول(٢) :

« مأساتى أثقل من لغتى
زاد الثقل
زاد الثقل على كلماتى
زاد الثقل
. . . وتكسر ظهر الكلمات » .

ونزار قبانى يقول[٣] :

« أحاول إحراق كل النصوص التى أرتديها
فبعض القصائد قبر
وبعض اللغات كَفَنْ »

أما أدونيس فيختار اللاجواب كإعلان عن الحالة :

« منذ أسلمت نفسى لنفسى وساءلت
ما الفرق بينى وبين الخراب ؟
عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر
لا جواب »[٤] .

هـذه اللحظة الشعـرية العجيبـة التى فيهـا يتكسـر ظهـر الكلمات بين يدى الشاعر ، فيحاول الشـاعر أن يحـرق كل النصوص التى تغطى جسده ، من أجل أن يعيش أقصى وأجمل معاش شعرى هو أن لا جواب .

وهـذا الأجمـل والأقصى لابـد أنـه ـ أيضـا ـ هـو الأقسى والأشد . وهو ما سنحاول البحث عنه لدى الحميدين فى ديوانه هذا . وحينما نقول إن الأقصى والأجمل هو الأقسى والأشد فإننا نعنى أنه اللحظة التى تتجلى فيها الحقيقة للشاعر ليعْرف أن : لا جـواب . ويرى حينهـا ما رآه حمـزة شحاتـة حينـما قـال : « لا يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت »[٥] .

فـما هو ـ إذن ـ لا جـواب الحميـدين ؟ إذ لم نعـد نـطلب جوابا ، ولكننا نطمح إلى معرفة ما هو أقصى وأجمل من ذلك ، إلى معرفة اللاجواب فى هـذا الديـوان الصغير حجـما والكبير دلالة .

والديوان ينطوى على قصيدة طويلة واحدة مكونة من خمسة وعشرين مقطعا ، وكل مقطع يتكون من نصين أحدهما مدور والثانى موشح . وكلاهما ـ وكل القصيـدة ـ من بحر الكـامل حيث يحدث تدوير التفعيلات فى المدور وتتمدد الجملة الشعرية لتبلغ بضعة أسطر على مدى بضع وعشرين تفعيلة ، ينساب منها النص انسيابا إيقاعيا ودلاليا حـرا . ولا يلتزم إلا بـروى واحد فى نهاية النص المدور وهو حرف النون فى كافة مدورات القصيدة .

والتوشيح يأتى تاليـا للتدويـر ، وهو قفلة تلحق كـل نص مدور ، وفيه يلتزم الشاعر بمنهوك الكامل ويلتزم بنظام للروى هو أ ـ أ ـ أ ـ ب ويثبت على هـذا النظام فى كـل توشيحـات القصيدة ، وإن تحرر فى اختيار حروف الروى ما بين توشيح وآخر ولكن على النظام نفسه . ويجمع ذلك كله عنوان واحد هو عنوان الديوان : « وتنتحر النقوش . . أحيانا » .

ولقد يمكن قراءة القصيدة مقطعـا مقطعـا وكأنها مجمـوعة قصائد ، والأمر متاح لمقدور كل مقطع على الاستقلال الدلالى بذاته ، ولكن القصيدة تكتمل ـ دلاليا ـ وتتكامل مع عنوانها إذا ما قرئت كاملة وأخذت بوصفها وحدة شعرية واحدة . وهذا ما سنفعله هنا ـ إن شاء الله .

٢ ـ أفق التوقع / أو / قلب السحر على الساحر :

حينما أقول إننا نطلب من الحميدين الأقصى والأجمل فهذا يعنى أننى أضرب مباشرة على مفهوم « أفق التوقع » وهو المفهوم الـذى طـرحـه أصحـاب نـظريـة الاستقبـال (Reception Theory) ، وبالذات هانز روبرت ياوس (Jauss) الذى طرح هذا المصطلح بـوصفه أسـاساً للقـراءة وللتفسير . ومن ثمـة بوصفه أساساً لإبداعية النص . وهـو مفهوم يضـع منظومـة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التى تكون مترسبة فى ذهن القارىء حول نص ما ـ قبل الشـروع فى قراءة النص ـ وهى فروض وتصورات قد تكون فـردية لـدى شخص محدد حول نص محدد ، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القــراء عن نص أو نصـوص بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات التى تشكل « أفق التوقع » . تتكون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبى ، ومن اللغة الشعريـة ، ومن النمط السـردى ، ومن الحاصـل الأدبى . ويـأتى النص المقروءإما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفا كاملا . وبناء على ما يحدث تبعا لذلك فإنه من الممكن فحص النص الأدبى على أساس مـا سماه يـاوس « بالمسافة الجماليـة » Distance esthetic ـ وهو عن مقـدار

مخالفة النص لتوقعات القراء ، حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف ويتراجع إبداعيا حسب اقترابه من التوقع ، مما يجعل الاختلاف والمشاكلة ـ حسب مفهومنا نحن ـ أساسا لإبداع النص المختلف ، وتراجع النص المشاكل .

ولذا يلزمنا كما يقول ياوس أن نقرأ النصوص فى مواجهة الطبع (against the grain) ، وإذا ما عكسنا النص فى مواجهة المطبوع فى أذهاننا عنه فإننا سوف نتبين ما هو جاهز ومعاد فيه وما هو منجز إبداعى ، وسنتبين مدى « المسافة الجمالية » فيه بين ما هو متوقع وما هو خارق للتوقع .

والتجديد ـ وحده ـ ليس المعيار الوحيد على أدبية الأدب ـ كما يقول ياوس ـ لأن النصوص تطرح وجوها مختلفة فى أزمنة مختلفة لمجموعات مختلفة من القراء[7] . والعبرة هى فى رد الفعل الراديكالى الذى يحدثه نص ما على قارىء ما .

هذا قد يجعل ياوس قريبا من الشكلية الروسية ، أو ربما يجعله مطورا لمصطلح « كسر التوقع » وموسعا لدائرته ، لكى يكون مبدأ أمرنا لا يقف ـ فحسب ـ عند حدود الانزياحات الأسلوبية المفردة ، ولكنه يتسع لكى يكون نظرية فى القراءة وفى التفسير ، وربما فى تفسير التفسير ، خاصة عندما نقيس فهم فئة من القراء لنص ما ، حينما نقيس ذلك بما وقر فى نفوسهم من توقعات وجهت فهمهم وتفسيرهم لذلك النص . ومن هنا فإن أى تغيير فى أفق التوقع يحدث معه تغيير فى التفسير على الرغم من ثبات النص . ومن هنا فإن « أفق التوقع » هو نظرية فى التفسير تدور حول تغيرات المدلول . فى حين أن « كسر التوقع » عند الشكليين ملمح أسلوبى يقف عند الدال ويظل إدراكه أمراً ثابتاً ، بينما يظل « أفق التوقع » متحولاً متغيراً مع تحول وتغير القراء . وهذا ما يجعله يتقارب مع مفهومنا عن « المشاكلة والاختلاف » ؛ وهو مفهوم عالجناه فى مواطن أخرى ليس هذا مجال تكرارها .

ولكن مجالنا هو سبر ديوان الحميدين الذى بين أيدينا الآن على معيار « المسافة الجمالية » استنادا إلى أفق التوقع المتنشىء فينا عن تجربة الشاعر وعن شاعريته .

والتوقع ينشأ عندنا من مدخلين يفتحهما هذا الديوان ويفرضهما وهما :

١ ـ عنوان الديوان : وتنتحر النقوش . . أحيانا .

٢ ـ اسم الشاعر : سعد الحميدين .

وهذان هما المادتان المعرفيتان اللتان نجدهما على صفحة الغلاف ، وهما أول ما نجد وما يتفاعل معنا . ومن هنا فإنهما يضربان داخل الذاكرة ، ومن هذه الذاكرة يتم جلب الرصيد المخزون عن الشاعر من جهة وعن جملة العنوان من جهة أخرى . وأنا ـ هنا ـ لا أخرج عن النص إلى مؤلفه ، إذ مازلت أقول مثل رولان بارت بمفهوم موت المؤلف ونصوصية النص .

ولكن نصوصية النص تقتضى وتستدعى السياق الأدبى الذى يدور فيه هذا النص ، ولقد عرضت من قبل إلى نوعين من السياقات هما السياق الأكبر والسياق الأصغر[8] (والأخير يعنى ما لدى الشاعر من رصيد شعرى ، بينما الأول هو السياق الأدبى للجنس الشعرى الذى ينتمى إليه النص ، وهما معا أساسيان لفهم النص وتفسيره وتقديره) . وحينما أقول ـ هنا ـ إن اسم الشاعر يحدث لدينا نوعا من التوقع فإننى أعنى السياق الخاص المتمثل فى المجموعات الشعرية التى نشرها الحميدين على مدى أربعة عشر عاما فتكوّن له فى ذاكرتنا رصيد خاص . وسوف يتم حضور هذه الذاكرة بمجرد أن نشاهد اسم الشاعر على غلاف هذا الديوان ، ومن هنا يحضر التوقع الذى سنقوم بإحداث معارضة بينه وبين الديوان لنكشف عن المسافة الجمالية بين ما نتوقعه وما نجده .

وسأبدأ الآن بالثانى وهو ما يجلب رصيد الشاعر عندنا . على أن القارىء الذى لا يعرف هذا الشاعر لن يحدث له ما يحدث لنا من توقع ، ولذا فسيكون استقباله الشعرى حرا ومتحررا من أفق التوقع .

وتجربة الحميدين الشعرية برزت فى ثلاث مجموعات ذكرناها أعلاه ، وهى تقدم لنا شاعرا اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة . فهو يكتب القصيدة لكى يهز اللغة من جذوعها ، ولكى يكسر علاقاتها الداخلية ، ويسعى بعد ذلك إلى إعادة صياغتها ، وهذا فعل جعل أحمد كمال زكى يشبه الشاعر بأدونيس[9] .

ولا اعتراض على هذا التشبيه ، غير أن الأمر لا يقف عند ذلك مما يرفعه عن حدود التقليد . لأن الحميدين يندفع وراء الفعل لأسباب وظيفية من الممكن تلمسها واستكشافها من سيرورته الإبداعية . وهى تشير إلى أن الشاعر ـ مثله مثل محمد حسن عواد ـ قد جعل القصيدة موقفا وموعدا مع التجريب : تجريب ما يمكن أن نفعله مع اللغة ، بحيث تكون الكتابة الشعرية نوعا من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها ، ليس طلبا للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوى نصوصى ربما يكون ناقصا ، لا يهم . والمهم فحسب هو استكشاف الإمكانات غير المستكشفة ، وهذا جعل الحميدين واحدا من الشعراء الذين يفتحون مسالك اللغة لسواهم ، وظل واحدا من المجربين الحريئين ، فى النص الشعرى الحديث . ولسوف نتوقع ـ هنا ـ شيئا من هذا التجريب الجرىء كما نجد فى مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) وسائر مجموعاته . غير أننا نفاجأ بديوان يقوم على قصيدة طويلة واحدة تتخلى عن التجريب فى الأشكال والصيغ ، وتعتمد شكلا شعريا مقبولا ومتعارفا عليه هو شكل التدوير وشكل التوشيح ، ثم تتواضع مع اللغة مواضعة تعبيرية تجعله يتحول من شاعر ضد اللغة إلى شاعر عاشق لها ، فيتسامى معها إلى منزلة فوق كل معرفة :

أنا وأنت فى خباء الخدر / قالوا
عاشقين / قد قُدَّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف ، أصلها فى العمق أما
فرعها / يعلو على أبصار من عرفوا / وكل
العارفين .

ولكن هذا التسامى لا يجعل العاشقين فى قمتها المتوخاة بل يزلزل الجبل من تحتهما فى نهاية القصيدة ـ كما سنرى لاحقا .
إذن الشاعر ينتقل نقلة نوعية فى تعامله مع النص الشعرى من حيث علاقته مع اللغة .

وسمات تجربته الشعرية لا تقف عند هذا فحسب ، بل إن من أبرز ما تمخضت عنه تجربة الحميدين أشياء منها تضميناته الصريحة للنص الشفاهى المتمثل بالشعر الشعبى والمصطلح الشعبى والرقصات الشعبية ، مما هو مبثوث فى قصائده على شكل صريح وبارز . فالنص عنده يقوم على تداخل نصوصى مكشوف تدخل فيه مقاطع شعرية شعبية ، إضافة إلى المفردات العامية المبثوثة وسط الأبيات ، مع الإشارات المعلنة عن الرقصات الشعبية كالمجرور والمسحوب والهجينى ، ويتداخل النص الأصلى مع النص المقتبس فى دخول وخروج متواتر . وديوانه (رسوم على الحائط) يكشف عن ذلك بمجرد القراءة ، ويضاف إلى ذلك حضور النص التراثى فى اقتباسات صريحة . وصفة الحضور الصريح ـ إذن ـ هى السمة البارزة لدى الحميدين ، حيث تعودنا أن نجد عنده الجرأة البالغة ضد اللغة ، ونجد معها النص التراثى متداخلا مع هذه اللغة المهمشة ، ثم نرى اقتباسات من الشعر الشعبى ، مع إشارات إلى مفردات عامية تتغلغل داخل كلمات النص الفصيح ، ومعها نجد أسماء الرقصات الشعبية تنشر نفسها فوق سطح النص . وكل من قرأ الحميدين من قبل ترسب فى ذهنه صورة هذه المنظومة التركيبية ؛ بحيث إنه يتوقع مشاهدتها مرة أخرى فى ديوانه الجديد هذا ، بوصفها سياقا خاصا كونه الشاعر فينا عن شعره .

ولكن هذا الديوان يصدم ذلك التوقع ، إذ لا نجد فيه أى حضور صريح لهذه العناصر . وتتحول هذه كلها إلى نوع جديد من التداخل الضمنى ، فالرقصات الشعبية تغيب عن سطح النص ، ولكنها تتسرب إلى تمفصلاته الداخلية ، ولن تجد ذكرا للمجرور والهجينى ، ولكنك ستجد إيقاعاتها ومفرداتها فى توشيحات النص وستجد النص يرقص رقصة المجرور ويغنى الهجينى وهو يقول :

صاقت بنا الساحات
لا ظل لا واحات
والرمل فى الراحات
نمشى على الأربع

هذا النص عامى فصيح ، فيه إيقاعات شعبية لا تختلف عن العروض (منهوك الكامل) ، وفيه مفردات فصيحة/عامية . وبإمكاننا أن نرقص عليه رقصة المجرور أو أن نهيجن عليه من فوق ظهور الإبل . كما بإمكاننا أن نقرأه قراءة شعرية فصيحة .

إنه هنا يقوم بتفصيح العامية ، وتعميم الفصحى ، وكأنما قد وصل إلى صياغة حله النهائى مع مشكل التعبير والإفصاح . ولكن هيهات ، إن النص النهائى يقول غير ذلك كما سنرى .

ويتكرر هذا النمط التوشيحى مع كل مقطع من المقاطع الخمسة والعشرين ، أى أننا نجد خمسة وعشرين توشيحا مثل هذا ، ومعها مثلها من النصوصات (أو النصيصات) المدورة .

فالشاعر - إذن - يدخل فى اشتباك من نوع جديد مع نصه وتجربته . إذ لم يعد ذلك المجرب الذى يوقف نفسه على جمله الشعرية واحدة واحدة لكى يستنطقها بشفرة قلمه . لقد تجاوز الجملة إلى النص ، وتجاوز النص المحدود إلى النص الملحمة ، وتخلص من الحضور الصريح إلى التداخل الضمنى ، وخرج من سطح القصيدة إلى ضمير النص ، فتحرك الشعب والشعبى من داخل قلب القصيدة ، ورقصت القصيدة من أعماقها وغنت ، فتداخل الشعبى مع الفصيح ، وصار النص وحدة حية تآلف فيها الاختلاف ، وتوحدت العناصر وامتزجت امتزاجا كيميائيا متجانسا . وجاء الموروث الشعرى - أيضا - وكأنه خلية حية من خلايا النص بعد أن كان - سابقا - مجرد ضيف عزيز على النص . ولنقارن حضور امرىء القيس فى نصين من نصوصه أحدهما قوله فى قصيدة (رسوم على الحائط) وهى القصيدة التى حملت عنوان الديوان الأول ، وكتبها الشاعر عام ١٩٧٤ م . يقول فى أحد مقاطعها مستحضرا امرأ القيس ضيفاً عزيزاً على النص :

يجىء غناء الأحبة قبلا - قفا نبك أو - يا فؤادى
رفقا - علامات حب يلقنها الوجد للصب
وقت الرجوع[10] .

ولكن هذا الضيف العزيز يظل بين قوسين بوصفه عنصرا خارجيا فى هذا المقطع . أما فى قصيدة (وتنتحر النقوش . . أحيانا) فإننا نقرأ هذا المقطع :

يا مستجير بآخر ، يكفيك مثل/أننى
لما استجرت بصاحبى . . أصغى إلى ،
بكى/فأبكانى . . فكان بكاؤنا يرخى
علىَّ غلالة/ملتفة ، لما تكشف وجهها زاد
الأنين

هنا نجد امرأ القيس يتحول ليكون الحميدين ، وهما معا يستجيران ويبكيان ، وتلفهما غلالة واحدة ، هى شجرة الشعر الوارفة ، لكن وجهها لا يشفى مثلما كان صبح امرىء القيس من قبل ، ذلك الصبح الليلى المتوحش الذى إذا تكشف للحميدين ضاعف بكاءه وجعله أنينا ، وهكذا يبدأ امرؤ القيس ببكائية تاريخية حيث كان فيها أول من بكى واستبكى ووقف واستوقف ، وجره الحميدين ليستنبته فى نصه هذا خلية بكائية تتجسد من داخل النص لتنفجر بالأنين . ويتحول الضيف القديم إلى عضو حى فاعل من داخل النص ، وهنا نكون أمام تجربة تعكس ماضيها ، لتحوله من عناصر لها سمة الطارىء والغريب والضيف ، إلى عناصر متفاعلة متمازجة متجانسة ومن ثم مكونة للنص تكوينا حيا ، فكأنما كانت فى السابق زينة يتزين بها النص ، أو حيلة يتوسل بها الشاعر على موروثه لكى يألفه هذا الموروث ولا ينفر منه إذا ما رآه يتجرأ على اللغة جرأة قد تسبب الوحشة والنفور من هذا المتجرىء .

أما الآن فهى لم تعد مجرد زينة أو حيلة ، ولكنها صارت تركيبة متآلفة فيها الفصيح والشعبى وفيها الرقصة والإيقاع وفيها الموروث ، كلها فى وحدة شعرية متعاضدة تعاضدا لا يفضى بها إلى قبول ومسالمة ، ولكنه يجمعها كلها لكى تنتحر النقوش فى مشهد احتفالى دال .

وهنا نعود إلى العنصر الأول من عناصر « أفق التوقع » وهو عنوان الديوان .

وتنتحر النقوش . . أحيانا

هذه جملة عنوان الديوان ، وهى جملة شعرية لا نجدها فى صلب القصيدة ، ولكنها مع هذا هى العلامة والبيان الإشهارى للنص . إذ تتصدره من جهة ، وتوحى بتفسير دلالاته الكلية ، وكذلك هى علامة على رؤية الشاعر لنصه . ومن هنا ، فإن جملة العنوان تصبح جملة عضوية من جسد القصيدة تدل عليها وتتداخل معها وتعلن عنها . كما أنها تتداخل معنا نحن إذ نستقبل الديوان من بوابة هذه الجملة ،

ويحدث معها استدعاء السياق الشعرى لهذه الجملة فى رصيد الشاعر فى ذاكرتنا ، ومن ذلك عناوين (أو عنوانات) دواوينه مثل : (رسوم على الحائط) ، (خيمة أنت والخيوط أنا) ، (وتنتحر النقوش . . أحيانا) .

حيث نجد (الرسوم) و (النقوش) و (الخيمة والخيوط) وكلها من وجوه تحولات اللغة من صوت منطوق إلى حرف متجسد فى نقش أو رسم (والخيمة ذات صلة تاريخية مع القصيدة منذ بنى الخليل بن أحمد عروض الشعر على صورة الخيمة بكل ما للخيمة من مصطلحات صارت كلها من مصطلحات العروض) .

وهذا مشهد لتحول اللغة من النطق والصوت إلى الكتابة ، وهو تحول أشغل جاك ديريدا وشغل وقته وفكره . وكذلك هو يشغل الحميدين ويجعله يقف على مشهد التحول هذا فيعلن عنه من جهة ويربطه بالانتحار من جهة أخرى .

والانتحار والإعلان معا يجتمعان عند الحميدين ليكونا موقفا حاسما ضد اللغة ، ويتجلى ذلك فى قصيدة كتبها عام ١٩٧١ بعنوان (الألحان تموت معلنة)[١١] فيها بوح وإفصاح عن الاخفاق ومنها قوله :

عند الصباح . .
هبت على الخُشُب المسندة الرياح
فقفزت نحو السور أطرق بابه
أنا وأزهارى ندق ببابه . .
غرثى . .
عطاش نحن . .
لم ينزل مطر . .

هؤلاء (الخشب المسندة) هم فئة بشرية ورد ذكرهم فى الآية الكريمة (وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أنى يؤفكون ـ سورة المنافقين ، آية ٤) .

هذه فئة ذات أجسام تثير الإعجاب ، وذات لغة تثير الأسماع ، فيهم جمال الجسم وجمال اللغة ، ولكنهم ـ مع هذا ـ قوم جوف (خشب مسندة) فيهم وهن وخور (يحسبون كل صيحة عليهم) . ولقد استجلب الشاعر هؤلاء ليكشف بهم عن الباب المسدود الذى ظل يطرقه ، ولكن هذه (الخشب المسندة) لا تصحو على طرق الطارق ولا على هبوب الرياح . من هنا ضاعت القصيدة فى هذا الوسط المنافق ، الوسط الجثثى ، ذى الجسد الجميل واللفظ الجميل ، ولكن المخبر قبيح وواهن ، ولذا فإن الألحان تعلن موتها : الألحان تموت معلنة بعد أن أغلق الباب فى وجهها .

إذن دلالة الانتحار مرتبطة بعناصر اللغة كالألحان والنقوش ، وهى من علامات النص المبكرة لدى الحميدين . وظلت هذه الدلالة تتسرب فى تضاعيف نصوصه إلى أن وصلت إلى غلاف هذا العمل الجديد ، لتكون علامة أولى عليه ، ولتربط الانتحار باللغة فى حالة كونها « نقشاً » ، أى اللغة الكتابية (وليست الشفاهية) مما يشير إلى المأزق التعبيرى الذى تتأزم فيه اللغة حينما تتحول من الصوت إلى النقش ، وهذا هو الحين الانتحارى أو الأحيان الانتحارية التى يشير إليها العنوان . ومن هنا فإننا سنتوقع مشهدا انتحاريا تنتحر فيه اللغة فى هذه القصيدة/الديوان . هذا هو التوقع ، وأبادر فأقول إن هذه هى النتيجة الدلالية الكلية أيضا ـ كما سنرى بعد قليل .

هذا إفضاء دلالى للخيمة التى نسجها الشاعر ، وللرسوم التى حفرها على الحائط فنقش منها علامة الانتحار وأعلن موت الألحان فى عالم (الخشب المسندة) . وهو هنا يعزز التوقع ويصادق عليه . بينما كان قد كسر التوقع فى عنصره الآخر .

هذه هى مأساة القصيدة التى تلبست اللغة الكتابية ، ولم ينقذها توظيف النص الشفاهى وإيقاعاته ، لأن التحول النصوصى لم يقابله تحول فى الوسط الخشبى الذى يحيط باللغة ، قبل/وبعد/وأثناء .

ولكن التحول فى تجربة الكتابة ذاتها قد حدث ـ ولا ريب ـ وموقف الانتحار يصير لأسباب تحدث فى النص نفسه ، وتتنامى من داخله بحيث لا يكون الانتحار نهاية وإخفاقا ، ولكنه إعلان موقف وإعلان احتجاج . والانتحار هنا وسيلة من وسائل تأكيد الذات واستكشاف الباطن ؛ ذاك لأنه فضح للزيف وإفصاح عن العلة وتشهير بالعيب . وموقف الحميدين

هنا يماثل موقف « جوته » حينما يقول :

على الشاعر أخيرا
أن يكره من الأشياء كثيرا
فلا يدع من القبيح فتيلا
يحيا إلى جوار الجميل[١٢]

إن التشهير بالقبيح والإعلان عنه يعطى الجميل مجالا للتنفس والتبرعم ، وهذه القصيدة حينما تعلن عن انتحار النقوش (= اللغة الكتابية) فهى تكشف عن المرض الذى أصاب اللغة فجعلها نقشا جامدا ، ولذا فإن عودة « الصوت » إلى اللغة تصبح شرطا وجوديا من أجل اللغة الفاعلة ، اللغة التى تفتح الأبواب الموصدة . قد أكون هنا كشفت ما يحسن إرجاؤه إلى حينه فى الآتى من الدراسة ، ولعل عذرى هو قوة جملة العنوان وقدرتها على فرض دلالاتها مما يجعلها بداية للنص وخاتمة له . وهذا ما جرنى إلى كلام ليس هذا مكانه ، وأعود إلى مسألة « أفق التوقع » وأقول إن السياق الشعرى للحميدين يتحول مع هذا الديوان من سياق كان يتكىء على بنية الشكل ، وعلى شاعرية الشكل والتداخل الصريح حيث كانت الدلالة تتوالد من اللامعنى ، وشخصية النص كانت فى « شكله » ، وتحول هذا إلى بنية متحولة تعتمد على سياقها الداخلى بدلا من التداخلات الصريحة ، وتتكون الدلالة فيها من « شبكة المعنى » ، وهى شبكة ينسجها الشاعر لتفضى إلى معنى المعنى : الدلالة الكلية ، فينسلخ من تجربة الشكل والتداخل ليدخل فى تجربة النسيج المركب ، فكأنه يطبق جملته الشعرية القديمة : خيمة أنت والخيوط أنا ، حيث القصيدة خيمة منسوجة من خيوط الشاعر المتمازج معها تمازجا تكوينيا ويكون الشاعر ليس مؤلف النص ، ذلك المؤلف التقليدى الذى يقف خارج النص ، ولكن الشاعر هو النص خيوطا وتكوينا ومادة . وهذا هو التمازج الذى تفصح عنه قصيدة (وتنتحر النقوش .أحيانا) حيث صارت نصا انتحاريا بمعنى أنه نص استنهاضى ، يستنهض ذاته بوصفه نصاً ، لكى تكون لغته حية فاعلة من خلال توليد الصوت الحى من داخلها فجعلت الإيقاع الشعبى صرخة حياة تتكرر فى كل مقاطع القصيدة .

هذا يجعلنا نقول إن التحول ـ هنا ـ أفضى إلى تغيير نوعى فى « شخصية القصيدة » التى كانت تقدم نفسها عبر الشكل . المهندس والتقنيات الصريحة ، فصارت تفصح عن كينونتها عبر البنية الدلالية ، مما جعل الدلالة بنية تركيبية تنطوى على « شخصية النص » وحركة هذه الشخصية النصوصية عبر القصيدة تناميا وارتدادا .

٣ ـ الصوت أو الموت

٣ ـ ١

قلنا إننا أمام نص انتحارى ، لا بمعنى أنه يقتل نفسه ، ولكن بمعنى أن النص يستنهض ذاته من خلال هذا الخيار الوجودى الحاسم : إما الصوت وإما الموت . إن لغة الكتابة فى مأزق حيث يواجهها موتها وانتهاء دورها بوصفها فعلا إيجابياً وهذا هو « حين » الانتحار . ولذا لابد للصوت من أن يعود إلى اللغة فيعود الشعب إلى النص ويعود النص إلى الشعب ، ويكون الفصيح والشعبى شيئين متجانسين ، بعد أن تنافرا تنافرا قضى عليهما معا . وهذا هو الفعل الاستنهاضى الذى تتصدى له هذه القصيدة . ولن نتوقع منها النجاح لأنها ليست ميثاق عمل سياسى ولكنها فحسب صرخة حياة تحاول جلب « الصوت » وتوظيفه ، ولكن بعد أن تكشف عن القبح والزيف .

وبما أننا أمام قصيدة طويلة تتكون من خمسة وعشرين مقطعا مزدوجا فإننا ـ إذن ـ أمام معان فرعية يفرزها كل مقطع على حدة ، وأمام معنى كلى يفضى إليه النص . ولن نشغل أنفسنا بالمعانى الفرعية لأنها تنبىء عن نفسها وتكشف أبعادها بمجرد القراءة ، ولكننا قد نستعين بهذه المعانى الفرعية لنغزل منها نسيج الدلالة الكلية ، ولنكشف عما لم يقله النص ، ولكنه أسّس له وتوجه نحوه وأفضى إليه بوصفها دلالة نصوصية .

والنص يتحرك على بعدين فى بنيته الدلالية الناتجة عن علاقات الفروع بالكل ؛ وهما بعد « القبح والزيف » الذى يفضحه النص ، ثم بعد « الصوت » . وسنقف عندهما وقفات استكشافية فيما يلحق من قول .

٣ ـ ٢

يدخل النص من بدايته فى لعبة الفضح من جهة ، والإفصاح من جهة ثانية ، حيث التعبير يتضمن الإدانة ، وهذه صورة للمسخ الذى تتواجه معه القصيدة :

والللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم
بدون إشارة ، أو رغبة يتربصون ليملأوا
الحجرات
والأحواش بالبهم المسخرة المجيبة للحداء
مطأطئى
الهامات ، تعلك ، ثم تلفظ فى زفير من فتات
الصمت
آلاف المطاعن .. والطعين .

هؤلاء المتمثلون تمثلا ممسوخا بلا صفات تميز وجودهم البشرى ، فهم قد ستروا عريهم الجسدى بالثياب . لكن هذه الثياب (بدون إشارة) ؛ فهى مسخ يخلو من أى ميزة وبالتالى فهى بلا هوية . وهذه صفتها الحسية : اللاهوية . أما وجدانها المعنوى فهو مسخ آخر إذ إنها بلا (رغبة) أيضا ، فهى بدون إشارة وهى بدون (رغبة) ، مما يجعل وجودها مواتا كالعدم وهذا الوجود العدمى يفرز عينة بشرية ممسوخة هى هذه (البهم المسخرة المجيبة للحداء) وهى تتمثل فى هؤلاء (المطأطئى الهامات) الذين لفظتهم الحياة (فى زفير من فتات الصمت) .
وفى المقطع السابق على هذا نقرأ علة هؤلاء :

المشتكون من الأنا ...
....
والباركون على ضفاف شوارع النزوات .

هؤلاء المشتكون : الباركون يقعون فى هامش النزوات خارج أحداث الحياة ومن ثم :

تلتهم الرياح لقاحها من خلفهم
تتورم الأنات
بالأخرى التى شاخت مفاصلها ...

هنا (تتورم الأنات) وتشيخ مفاصل الأخرى ، أما هم فباركون ، منهم السكون والموات ، وتبقى كل معالم الحياة متورمة تورما شاخت به المفاصل .

وهذا التورم وشيخوخة المفاصل تولد عن مقطع سابق هو مطلع القصيدة وبدايتها حيث نشأت مفارقة بين (المكان) و (اللامكان) حيث يتراجع المكان ويلغى نفسه ليحل (اللامكان) محله :

طاب المكان
واللامكان تمددت أطرافه
وتشابكت أوصاله ..
تجتر خلف لعاب فكيها
مكاييل الزمان على الزمان
وفى الزمان توحدت أصوات أصهار السنين

(طاب المكان) وهذه طيبة يموت المكان فيها لأنه يتوقف بعد ذلك عن الفعل . إذ كل الأفعال التالية فى النص منسوبة إلى (اللامكان) ، ومن هنا فإن النص يعلن مبكرا عن (موت المكان) ليحل محله اللامكان . والذى يطيب يموت لأنه يتوقف عن الفعل . وبعد ذلك يأتى (اللامكان) حيث يتجسد كائنا حيا له أطراف تتمدد وأوصال تتشابك ، وله فكان يجتر بهما وبلعابهما كل مكاييل الزمان ، ومن هنا فإن اللامكان يبتلع (الزمان) ويجتزه مثلما أنه قد ألغى المكان وحل محله . وبهذا فإن القصيدة تبدأ بفضح القبح والإفصاح عنه ، حيث يتسود (اللامكان) ملغياً بذلك المكان والزمان . وحينما يسيطر فهذا معناه أن النص يفصح عن عمليات الإلغاء والنفى لكل الأشياء التى نعهدها ذات فعل ، ويطرح بدلا عن ذلك أشياء هلامية تقتحم المشهد متجسدة وكأنها حيوان خرافى يشبه ليل امرىء القيس الوحشى المتمثل بحيوان ذى صلب يتمطى وينوء بكلكله بعد أن يردف بالأعجاز . وها هو (اللامكان) هنا يتمدد ويتشابك ويجتر ، وله أطراف وأوصال وفكان ومن ثمة فإنه يلغى وينفى ويحل محل الكل إذ لا زمان ولا مكان .

هنا يتأسس المطلع حيث يطلع النص علينا مفصحا عن الإلغاء أولا ، ثم يضع أداة الإلغاء فى موضع الفعل وصناعة الحدث ، ويأتى (اللامكان) لكى يكون مجالا للنص . وتجد القصيدة نفسها خارج الزمان والمكان ، ويواجهها (اللامكان) ساعيا إلى ابتلاعها مثلما ابتلع الزمان وساعيا إلى إلغائها مثلما ألغى المكان . والعالم من حواليها هو عالم (اللابسون ثيابهم) ولكنها ثياب تكشف عن (العرى) أكثر مما تستره ، ذلك لأنها ثياب (بدون إشارة) وبدون (رغبة) ومن ثم فهى مسخ وزيف ، وأصحابها هم (الباركون على ضفاف شوارع النزوات) . وهذا يخرج هؤلاء من دور الفعل ويجعلهم خواء ممسوخا ليس إلا . وإذا خرجوا من الفعل فإنهم يخرجون

خروجا سبقهم إليه الزمان والمكان ، وبذا تكتمل حلقة الخروج والنفى والإلغاء . ويتوحد اللامكان ـ بعد ذلك ـ ليحتل مطلع القصيدة ومن ثم يحاصر ولادتها ويلاحق نموها . وإن كان هيدجر يقول : « إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود »[١٣] ، فإننا هنا نجد النص مواجها باللاتاريخ ، ومن ثم فإن الوجود فى النص يتعرض للتهديد إذا ما كان بلا تاريخ وليس من شأن (اللامكان) إذا سيطر أن يفتح بابا للتاريخ ، وهذا عينه هو المأزق الذى تفصح عنه القصيدة وتفضحه وتعلن عن القبح الذى يحاصر الجمال . فماذا يفعل النص ـ إذن ـ وقد وقع فى الحصار ؟

٣ ـ ٣

إذا كانت القصيدة تفضح القبح والزيف ، فإنها فى الوقت ذاته تتورط بالوقوع فى مصيدة هذا الزيف . فاللامكان قد صار هو مصدر الفعل والتصرف بعد أن تجسد وتحكم فى مطلع النص . ولذا فإن النص يتأزم منذ البداية وتتكشف من ذلك علة عنوان القصيدة (وتنتحر النقوش . . أحيانا) . وكأننا ـ إذن ـ أمام علّية الانتحار وبعد إلغاء المكان وابتلاع الزمان لم يبق سوّى انتحار النص .

وهذا لا يحدث عن غفلة أو جهل ، بل إن النص يكشف عن « عليم » لا يصرح بصفته ، وهذا ما نراه فى التوشيح المقابل لمقطع (اللابسون ثيابهم) حيث نقرأ :

قد كان من يجرى
من بعدهم يدرى
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه .

هناك إذن (درب) وهناك من يعرف هذا الدرب ، ولكنه (يخفيه) ، وهو يخفيه لأن ذلك هو سر النص وروحه . ولابد أن تكون الروح سرا ، ولو تم كشف ذلك وإظهاره لانتهى النص عند المطلع مباشرة . ولكن عملية الإخفاء هى عملية « الإنشاء » . ولن يكون النص إلا من هذه الوجهة ، وجهة الإخفاء والإضمار وليس الكشف والإظهار .

من هنا يبدأ النص ـ إذن ـ وتبدأ الأسئلة . فما هو هذا الدرب ؟ ومن هو ذلك الذى يدرى به ؟

هذا هو الصوت الذى تسعى القصيدة نحوه ، فإما أن تجده وإلا فالموت إذن .

والحق أن الشاعر يعيش منذ عام ١٩٧٤ منتظرا هذا الصوت ، إذ سبق أن قال فى مطلع قصيدته (رسوم على الحائط)[١٤] :

تجيئين قلتِ مع الغيم
قلتِ . . تجيئين عند احتدام الرعود
وقلتِ . . تجيئين عند المساء
وعند بداية كل صباح
وقلتِ . .
وقلتِ . .
وكان انتظار .

والإحالة هنا إلى (غائبة) فهى تغيب مثلما أن (الدرب) يتم إخفاؤه . وهناك ـ إذن ـ وجود ولكنه غائب وخفى . بينما الظاهر والجلى هو (اللا) : اللامكان واللاوجود . أما (الدرب والغائبة) فيظلان فى الخفاء ، بل إنهما ليمعنان فى التخفى ويسعيان إليه . وعنه نقرأ فى المقطع التاسع :

العين ترخى هدبها خجلا وينفرج الفم المحمر
عن لفظ تهتك . . باحثا عن مقود . . أو ساعد
يقوى على إمساكه كى يطلق الكلمات ،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين .

هذه اللغة يصارع بعضها بعضاً لكى تمتنع عن الكشف والإفصاح ولكى تظل فى الخفاء . وفى هذا الصراع تدخل اللغة فى دوامة تبدأ من خجل العيون عن النظر ، واحمرار الفم وتهتك اللفظ . ومن هذه الأفعال : الخجل والاحمرار والتهتك ، وهى كلها ارتدادات نحو الداخل وتراجع عن المواجهة ، تأتى الكلمات كى تمنع . والمنع هنا موجه ضد الكلمات نفسها . فهى الفاعل والمفعول/الآمر والمأمور . ويتحقق حينئذ الاختفاء لأنه رغبة ذاتية للغة . ومن ثم تصبح وظيفة الكلمات لست المجاهرة والإبانة ولكن (الإخفاء) ، ومن هنا صار (الدرب) خفيا والكلمات (خفية) والمخاطبة غائبة . ولكنها مع غيابها

تكلمت حيث ترددت فى النص جملة (قلت وقلت وقلت) فهى تتكلم من الغياب ، والدرب يظهر من وراء الخفاء مثلما أن الكلمات تفعل فى الخفاء .

من هنا يصح أن نقول إن الأفعال فى الغياب وفى الخفاء هى الأفعال المؤثرة والمنتجة لأن النص هنا تولد من رحم الخفاء والغياب .

وفى رحم الغياب التقى الشاعر معها ، وهو لم يلتق معها إلا بعد أن اكتشف أن السر فى الخفاء ، ولم يحدث ذلك فى قصيدة (رسوم على الحائط) لأنه توهم أن النطق المتمثل فى جملة (وقلت) وتكراراتها سوف ينتج عنه حضورها إليه ، ولذا ظل ينتظر هناك . ولم يحدث شىء فى ذلك النص ، ولكنه جاء أخيرا كى يتعلم أن السر فى الخفاء ، وقبل هذه الحكمة الشعرية وتقبل هذا الحل الشاعرى وآمن أن « الاختفاء » هو سر اللغة ومطلب الكلمات ، حينئذ التقى معها لقاء العاشقين :

أنا وأنت فى خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قُدَّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف ، أصلها فى العمق أما
فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين

أما باسقة العواطف فهى التى قال عنها :

يا سدرة طالت
ونسمة طابت
حنت وما ارتابت
ميادة الأغصان

ولكن هذه لا يفصح عنها ولا تتكشف ، ذاك لأن سرها فى اختفائها ، والشاعر يدرك ذلك . ولذا قال :

لا خير إن شاعت
فى الأفق أو سارت
سيرتنا وازدادت
من حولها الأقوال

وهذه سر وحيد متفرد ، سر للشاعر وحده ، وهى سر لا شبيه له :

ممهورة قسمات وجه حبيبتى
فى كل رفة جفن أنثى
غير أن توحد النظرات
يفردها ويجعلها بلا شبه
ولا ند . .
مهما يكن فيهن من خفر أو استحياء
فلا . . لا يرتقين .
ما مثلها حلت
فى الأرض ما مرت
وبعد ما ولدت
تلك التى ترقى .

هذه هى صاحبة السر التى لما تزل فى الغياب والاختفاء ولكن صفاتها تتكشف لنا واحدة تلو أخرى فهى :

أ ـ باسقة العواطف .
ب ـ سدرة طالت .
جـ ـ أصلها فى العمق .
د ـ فرعها يعلو على أبصار من عرفوا وكل العارفين .
هـ ـ توحد النظرات يفردها ويجعلها بلا شبه ولاند .

هذه العميقة من جهة والباسقة العالية من جهة أخرى ، هى سدرة طالت ، تتشابه مع غيرها من الإناث من خلال قسمات وجهها الممهورة فى جفونهن ، إلا أن لها نظرات تفردها وتميزها وتكسر التشابه وتلغيه ، فتمعن حينئذ فى الاختفاء لأن الصفات ما إن تبدأ بالتدليل والإشارة إليها حتى تتراجع عن التشبيه وتشرع بوصفها بالاختلاف والتفرد . وبذا فإننا لن نستدل عليها بأدواتنا نحن إلا إن قرر الشاعر الكشف عنها .

هنا دخل الشاعر فى السر وتغلغل فيه فامتلكه وصار فيه ومنه ، وقد عرف (الدرب) ولكنه مازال (يخفيه) ، وسيظل النص مادام فى الخفاء . ولكن هل سيستمر الشاعر ويصبر على لعبته الإبداعية هذه ؟ .

يأتى الشاعر فى المقطع الثالث والعشرين وكأنه قد فرح بالسر فرحا بلغ غايته ، وحينما بلغ الغاية أخذ يتجاوز حده ، ويطل برأسه نحو عالم المادة المكشوف ، وراح يعلن عن ضيقه بالسر

المخفى ، وكعادة البشر فى طبعهم الحاد ورغبتهم بالإعلان عن فرجتهم ذهب الشاعر ليعلن أولا ضيقه وفراغ صبره وضجره من تحمل السر على عاتقه فقال :

ضاقت بنا الساحات
لا ظل لا واحات
والرمل فى الواحات
نمشى على الأربع

هذه الحياة الخاصة بينه وبين السر المخفى تحولت إلى عبء يضيق منه الشاعر ، فقرر فى المقطع الرابع والعشرين أن يكشف سره وأن يعلن :

أحبيبتى . . أحبيبتى . . قلنا معا : إنا نحب
فأوغرت كلماتنا كل الصدور
قلنا . . نحب فأوغرت كلماتنا
قلنا . . نحب فأوغرت . .
قلنا . . نحب
قلنا ببوح لا يلين .

هاه . لقد باح الشاعر ومحبوبته وأعلنا كشف المغطى وفضحا السر. ولكننا نعرف من بداية النص أن الذى يكشف عنه ويفضح هو الزيف والقبح ، أما الحب فهو يغطى مثلما تغطى الكلمات بعضها على بعض . واللغة تسعى إلى إخفاء نفسها وإخفاء الحب . وفى المقابل تأخذ بالكشف عن القبح والزيف . ولكننا هنا نجد أن الحبيبتين (الشاعر والقصيدة) يقدمان على فضح السر وإعلانه . ولذا فإنهما يقترفان إثما جللا فى حق نفسيهما .

ومن يفعل ذلك فلابد له من عقاب يعاقب به نفسه . وقد جاء العقاب الذاتى فى المقطع الأخير حيث نقرأ :

طفنا نردد حالمين . . وكان يحدونا اليقين
وخطى رموش العين تكبو فى طريق
السادرين / ويقطع الوقت المسجى
بالمناشير المريبة / تعصف الريح
السليطة . . بالنثار على الوجوه . . وعلى
الجبين .

عدنا مع الأحلام
نسترجع الأفلام
ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق

خرجوا من الحلم إلى اليقين . ومثل أى حلم ينتهى حينما يتحقق . والحلم إذا صار يقينا ينتهى ونشرع فى البحث عن حلم غيره . وانتهى حلم القصيدة بتحوله إلى يقين . وانتهى سرها بإعلان هذا السر . وهنا جاءتهم الريح السليطة لتدخلهم فى إمرة (اللامكان) ، وها هى شهرزاد تنطق بالسر وتكشف عنه ويقتلها شهريار إذ لم يعد لديها سر يجرى وراءه .

وهنا يقذف السادرون أقلامهم ويمزقون أوراقهم :

ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق

هذه الأقلام والأوراق هى مادة النص المنقوش ، تلك المادة التى انكشفت بوصفها نقشا أو نقوشا مفضوحة ، ولذا فإنها تنتحر جزاء وفاقا لما اقترفته ضد نفسها من « خطيئة » تكفيرها بالانتحار الذى حان حينه . وهذه هى الأحيان التى تنتحر فيها النقوش حينما تفضح السر وتفصح عن الاختفاء ، وكما يقول جوته :

على الشاعر أخيرا
أن يكره من الأشياء كثيرا
فلا يدع من القبيح فتيلا
يحيا إلى جوار الجميل .

أما إن عاش القبيح إلى جوار الجميل ، فإن الجميل سوف يضيع وينتهى ويتلاشى .

ومن هنا فإن قصيدة الحميدين هذه تعلن الحرب على حالة الانكسار الداخلى ، حينما ينكسر النص ويضعف أمام الإغراء الحسى وبريق الكشف والإعلان فيفضح سره ، بينما دوره هو

فى فضح القبح والزيف ـ كما فى مطلع النص ـ مع الاحتفاظ بحقه فى التسامى والتعالى . وإلا فإن سمو السمو وعلو الاعتلاء هو فى أن تنتحر النقوش ، ليكون انتحارها لغة للغة وسرا للسر يفضح القبح من جهة ، وينقل النص إلى عالم آخر أسمى وأرقى من عالم المادة ذى البريق والزيف . والانتحار هنا يكون انتصارا ذاتيا للنص الذى يربأ بجوهره عن البقاء فى الزيف وفى سطوة اللامكان . ينتحر ليذهب إلى المكان وإلى الزمان ، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة ، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحلم فوق الزيف ، وتكون اللغة صوتا يفعل وينتج . فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت . وهذه أجمل وأقصى ما عاشه شاعر : لا جواب .

الهوامش :

١ ـ سعد الحميدين : **وتنتحر النقوش . . أحيانا** ، دار شعر ، القاهرة ١٩٩١ م .
٢ ـ أحمد مطر : **لافتات ٣** ص ٤٨ .
٣ ـ نزار قبانى : **الكبريت فى يدى** ، ص ٧ . منشورات قبانى ، بيروت ١٩٩٠ م .
٤ ـ أدونيس : **الحصار** ٧٩ .
٥ ـ حمزة شحاتة : **رفات عقل** ، جمعه وعبد الحميد مشخص . تهامة ، جدة ١٩٨٠ م
٦ ـ الاختلاف والمشاكلة مفهومان نقديان تم استقراؤهما عن النقد العربى ، ولقد وضعت فى ذلك كتابا بهذا العنوان سوف يصدر قريبا إن شاء الله .
٧ ـ عن ياوس ومفهوم « أفق التوقع » انظر :

P. Rice and P. Waugh (ed); **Modern Literary Theory** 83- 90. Edward Arnold- London 1989.
R. C. Holub: **Reception Theory 53- 82. New Accents.** Methuen London and New York, 1984.

٨ ـ عن السياق الأكبر والأصغر انظر : عبد الله الغذامى : **الموقف من الحداثة ومسائل أخرى** ص ٩٠ جدة ١٩٨٧ م .
٩ ـ أحمد كمال زكى : **شعراء السعودية المعاصرون** ، التاريخ والواقع ص ١٦ ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٣ م .
١٠ ـ سعد الحميدين : **رسوم على الحائط** ، ص ١٠١ ، دار الوطن ، الرياض ١٩٧٧ م .
١١ ـ السابق ٤٥ .
١٢ ـ جوته : **الديوان الشرقى للمؤلف الغربى** ٧٣ ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ م .
١٣ ـ عن ذلك انظر : عبد الرحمن بدوى : **مدخل جديد إلى الفلسفة** ص ٢٦٢ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .
١٤ ـ الحميدين : رسوم على الحائط ٩٩ .

تجليات الشعرية
فى إشراقات رفعت سلام*

عبدالله السمطى
(مصر)

« إننا نفكر من داخل عالم يتكلم ، وتكلم من قبل »
« مارلو بونتى »
« الحروف أمة من الأمم .. مخاطبون ومكلفون »
« ابن عربى »

.. تؤذن حركية النص الشعرى الحديث ، واستقصاؤه المتنامى ، الشاسع لغيبيّات الدال ، وانبثاقات الكلام - بمفهومه السوسيرى - على حواف المخيلة الإبداعية ، تؤذن بانفتاحه على فضاءات تقنية ، وتجليات جمالية توغل فى الرصد والتوصيف والتتبع ، والمغامرة ، والنقض والبناء والخلخلة وإضاءة الدجنة الأزلية للغياب والمحال والآتى ، واكتشاف ما ليس بكائن مما ينوّر أسئلة الذات وشكوكها ، ويريق كوامنها - ولو إبداعيا - وعذابها على شفرة الكتابة .. ومن البدهى أن هذا النص لا يصل إلى ذروة تجليه وسطوعه إلا عبر مروره بتشكّلات ذهنية ، وميتا - ذهنية ، بوصفه مشروعا إبداعيا - تمنحه حضوره الفيزيقى وبزوغه ، وتفتح له بالتالى رصيدا لا نهائيا لاحتمالات التأويل والتحليل ، مما يحيل دينامية الإبداع إلى دينامية التلقى والقراءة بانتقال النص من نسق مجرد ، معقول ، غائب إلى نسق مدرك ، معاين ، هو تجليه على ورقة الكتابة .. وحينئذ يمكننا أن نستشعره ، نستنطقه ، نقوّله كما يقوّل الذات ، الواقع ، العالم .

من هنا سنحاول استقصاء بعض تجليات الشعرية فى (إشراقات رفعت سلام) ، على اعتبار أنها المكون الجوهرى للنص الشعرى ، وربما هى النص ذاته ، التى تقله من سياق النثر إلى سياق الشعر ، بتقنياتها التشكيلية المختلفة[1] ،

* إشراقات رفعت سلام ، الطبعة الأولى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢ .

وباقتناص مفرداته من جسد اللغة بتحريكه وخلخلته ومراوغته والانحراف عن طبيعة هذا الجسد المحايدة ، دون أن ينفصل هذا النص عن مداره الدلالى الثابت إلا بما فى هذا النص من دلالات متحولة ، مشفرة ، وذلك لأن النص ـ كما يرى كمال أبو ديب ـ « هو فى آن واحد تجسد لغوى لكائن ، وانفتاح خارج اللغة على كينونة فى الغياب ، أى أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب ، لا فى كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا ، وما هو حضور هو تحديدا علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا فى تجسدها اللغوى ، لأنها لا تفصح ولا تنكشف إلا عبر هذا التجسد »[٢] . إذن ، فإن ما يحفزنا فى هذه القراءة العجلى هو محاولة استبيان الشعرية وطرق تواردها بتقنياتها المتعددة الخصيبة ، واستشراف أفق الإشراقات وتفنيد ما تعلق شعرا بها ، والكشف عن عائد الدلالة فيها ، وتنويرها ، وتخصيبها أيضا .

ـ ١ ـ

هل يحدد الشكل وبناؤه مسارات التشعير التى يسلكها النص ؟ بمعنى آخر ، هل تختلف دلالة الشعرية طبقا لشكل النص[٣] ؟ بهذا الهاجس الأولى نحاول أن نحدد البادهة الأولى التى تنتابنا لدى مطالعتنا للإشراقات ، وهى اصطفاء الشكل ومغايرة بنائه ، ويتبدى ذلك فى تقسيم الديوان إلى نسق ثلاثى يتمثل فى جميع أشكاله البنائية والدلالية أيضا ، وسنفصل ذلك لاحقا ، وذلك كما يلى :

- تتكون الإشراقات من ثلاثة عناوين رئيسية :
- إشراقة المروق (مراودة ـ مراوغة ـ مراوحة ـ مكابدة) .
- إشراقة السفر .
- إشراقة الغياب .
- التشكيل الطباعى لصفحات الديوان يتكون من : متن النص ، والمقاطع البارزة داخل المتن ، وهامش النص على يمين أو يسار الصفحة .
- يتوجه الخطاب الشعرى فى الإشراقات إلى ثلاثة مخاطبين : أنا (هو) ـ أنت (هى) ـ أنتم (هم) .
- وعلى المستوى الدلالى يبرز بداهة اقتناصه التعبيرى ، فى آنيّة الوسط (منتصف الوقت) ويمكن ترسيمها كالتالى :

ما قبل ← منتصف الوقت ← ما بعد

ماضى ← حاضر ← ماضى ؟؟

كذلك ـ كما سيتضح لنا ـ فإنه يعبر عن دلالات ثلاث خلال استكناه خرائبها وركامها هى الذات ، واللغة ، والواقع .

ومن الجلى أن اصطفاء الشاعر برنامجه الشكلى ـ البنائى هذا ينم عن رغبة حميمة فى المغايرة والتمايز ، ونزوع حداثى فى تثوير الرؤية الشعرية وابتكار نصية جديدة متميزة ، مختلفة عن الحدود المعيارية المألوفة لشكل النص وبنائه ، وهو ما يسميه جيرار جينيت بـ « التعدى النصى » ، حيث ينقطع النص بشكله وأبنيته عما يوازيه أو يحايثه من نصوص أخرى .

إن رفعت سلام فى هذه الإشراقات لا يقدم لنا نصا شعريا يبسط لنا دلالاته فنقتنصها ، ثم ينكفىء على ذاته بعد ذلك ، بل يقدم لنا نصا شعريا مفتوحاً يبذخ لكل احتمالات الدلالة والتأويل ، من هنا فإنه يقمنا بدءا ـ ويدهشنا ـ على إيلاء سريان اللا شعور وانسرابه فى النص الطاقة الكبرى للتلقى والقراءة ، فهو يستبطن ذاته بطريقة محايدة لا يتدخل فيها الوعى إلا بمقدار ، بينما يشرع للاوعى رواقا دلاليا خاليا من التنظيم ، مفعما بالفوضى والغموض وتناسل الأضداد وتلاقح الهباء والفراغ وسدم الوحشة ، وغابات العتمة المتكسرة ، بحيث إننا لا نستطيع القبض على أطراف النص بسهولة ، فهو ـ فى زمن الكتابة ـ يمضى بلا هدف حسبما تأخذه الذاكرة ويقوده اللا شعور ، ونقط الإضاءة الثاقبة فى سياق النص تتبدى فى أن الخطاب الشعرى فى مجمله يتخاصر حول بعض الدوال المشفرة التى تتكرر باطراد غير منتظم فى نمط سريالى يجد مراحه فى ظل تيار الوعى حينا ودلالته تحت أفياء الشعرية أحيانا أخرى . .

ويتمدد السياق الشعرى فى الإشراقات ـ بنسقها الثلاثى ـ فى حركة طى ونشر ، فتح وغلق ، تأزم وانفراج ، تقديم وتأخير ، إرجاء وإشباع ، مما يفضى إلى ربكة دلالية منظمة ، تفصح عن إبهامها ، عن جرثومة الغياب ، بدهشتها ، وفجاءتها ، وتأبيها على الوقوع فى شرك التأويل النهائى ، ومن هنا يمكننا أن نكمل العائد الدلالى لهذا البناء بحيث تفضى

الإشراقة الأولى (المروق) إلى الثانية وهى (السفر) الغياب المؤقت ، إلى الثالثة (الغياب) النهائى ، وتتكشف لنا عن ذلك بعض الملاحظات الأولية يمكن إجمالها فى نقطتين :

أولاهما : أن إشراقة « المروق » تتضمن أربعة أقسام بعناوين مختلفة تجمعها صيغة المفاعلة التى تنم عن المشاركةبين طرفين (الشاعر ـ العالم) ، أو (الداخل ـ الخارج) ، وهذه العناوين الأربعة ذاتها تنقسم إلى قسمين (مراودة ـ مراوغة) وهما يعبران عن فعل تضامنى (مع) لا خروج فيه ، فالشاعر مثله مثل الآخرين تقع عليه الأحداث ، يتطامن مع السائد . وفى القسم الثانى (مراوحة ــ مكابدة) يبدأ المروق السافر والخروج الثائر المتوثب ويشكل موقف (ضد) والصراع مع الآخر .

ثانيتهما : فى إشراقة السفر ، وهى التى تتوسط إشراقتى (المروق والغياب) فى الديوان ، تمثل منتصفه الدلالى ، تأتى بدون عناوين فرعية ، وكأنه لا يريد أن يتوقف من أول السياق إلى آخره ، والسفر فى الكلام ، البوح ، الحلم[٤] . أما فى إشراقة الغياب ، فيضع لها عناوين حروف مختلفة دالة ، أو الحرف الأول ــ غالبا ــ من النص . وآخر نص يضع له عنوانه بآخر حرف من حروف الأبجدية كأنه ينهى به أبجدية إشراقاته .

وقبل أن ننتقل إلى تجلية الشعرية فى الإشراقات ، يحسن بنا أن نشير إلى اختلاف الأداء بين نسق البناء ونسق السياق الشعرى ، حيث البناء منظم ، واع ، واقعى ، ذهنى ، فيما يبدو لنا . أما السياق الشعرى (الخطاب) فهو متوتر ، مخلخل ، فوضوى ، لا واع ، ذاتى ، حالم . ويحسن بنا أن نضع رسما لشكل الصفحة ليرى القارىء كيف يتوارد الشكل الشعرى وكيف يصنع الشاعر موازاة بين النثرى والشعرى فى الإشراقات ، إذ تتشكل الصفحة من ثلاثة « خطابات » .

المتن ← سياق نثرى

داخل المتن ← سياق شعرى

(المقاطع البارزة طباعيا)

هامش المتن ← شعرى

هامش	المتن
(١) شعرى	(سياق نثرى)
هامش (٢)	داخل المتن (سياق شعرى)
هامش (٣)	المتن (سياق نثرى)
إلخ .	

ويقتطف الشاعر كلمة لها دلالتها المؤثرة فى السياق الشعرى كله ، من سياق المتن فيتعمقها ، ويستبطنها فى الهامش ، وهكذا حتى نهاية الديوان .

وتتمثل الشعرية فى (إشراقات رفعت سلام) فى اصطفاء الشكل وبنائه ــ كما أوضحت سالفا ــ ومحاولة العبور إلى أنساقه وتحليلنا لشبكته العلائقية تفضى بنا إلى اقتطاف بعض المقولات الوصفية والسيميائية التى توقفنا على شعريته ، والتى أسفرت بعد مطالعتنا للديوان عن إضاءات عدة ، هى تعرية الخطاب الشعرى ، والتضاد والانحراف والتناص ، بالإضافة إلى بعض الإيقاعات الشعرية الجزئية التى تتضام لتكون وحدة شعرية بارقة فى نصوص الديوان . وسنحاول رصد هذه الإضاءات بشىء من التفصيل .

ــ ٢ ــ

ثمة إيهام بـ « الشعرى » يتلبس الشاعر ، أى شاعر ، عند كتابته نصه ، إذ تتداعى له على الفور الصور المنمقة ، والدوال التى تنم عن الشعرية بمعجمها الرومانسى البرناسى المألوف ، بما يوطد سلطه الإيهام ويصنع مسافة وحاجزا ما بين الشاعر وكلامه ، ولا يحيل التجربة إلى تجربة حميمية لصيقة بذاته بل إلى تجربة جمالية ، عامة ، مشتركة ، هذا ما نلمحه فى الأغلب فى نصوص ما قبل السبعينيات[٥] ، أما لدى الشاعر السبعينى فقد تم كسر هذا الإيهام وهذا الحاجز تماما بتعرية الخطاب الشعرى

(الملكى) وإسقاط تعاليه وعصمته واقتناص التجربة كما هى بلغتها وواقعها بسهولها ومفاوزها . لم يعد الخطاب هنا مستأنسا أو متوقعا أو محاطاً بهالة « الشعرىّ » بل أصبح خطابا حادا جارحا مفصحا عما يمور بالذات ومفتتا جرثومة الواقع ، معريا لها إلى أبعد الحدود بالتعبير عما كان النص الشعرى يأنف من ذكره من محرمات ، أو يراوغ ويلتف من حوله (الجنسى ، الشعبى ، السياسى ، الدينى ــ مثلا) محررا الشعرية من عناء البحث والتعبير عن (موضوع) إلى عناء استشعار (الذات) والإصغاء إلى نبضها الداخلى المتوتر . وتأسيسا على ذلك فإن رفعت سلام يمنحنا هذا النص بتسميته « إشراقات » بما فيها من إيحاء صوفى . إنه يعبر فيها عن مواجيده الخاصة جدا ، عن بشارته الإبداعية ، وينقل الخطاب من ذاته إلى الواقع إلى ذاته تارة أخرى فى شبق تعبيرى محموم ، راصدا سطوح العالم (الذات ــ الواقع) مستبطنا أغوارهما ، وهو فى هذا ، فى خطابه الشعرى ، لا يوارى سوءة الواقع بتعبير غير مباشر أو رمزى إشارى ، بل إنه ينقله كما هو ليصنع المفارقة الحادة الجارحة ، ويكسر الإيهام بالشعرى وكلامه نازعا ورقة التوت الأخيرة عن جسد الكون ، يقول فى مراوغة :

« هكذا أجيئكم عاريا بلا نبوءة ولا شهادة ، ولا رسالة تدعى قداسة ما كما يدعى الشعراء عادة أو تدعون ، هكذا أجيئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة وأسمى نفسى انتهاكا والوطن مستنقعا والبحر قبرة وأنتم القتلة ، لى أن أجىء عاريا من الصفات والخزعبلات والتواطؤات ومن نفسى » (الديوان ، ص١٣) .

هكذا ، طبقا لهذا الاعتراف ، يمضى السياق الشعرى فى خطاباته التى تنتهك المحرم وتستقطر المخبوء فى الذاكرة ، والمعاين المحجوب ، والمكبوت ، فى لغة تقتنص حدتها بهدم المقدس وتعريته . من هنا فإنه يتوجه بالخطاب للآخر بكل الصيغ المشروعة وغير المشروعة ، التراثية والحداثية ، بالكلام العادى المألوف والكلام الصارخ الزاعق ، يقول مثلا :

« وأقوم فى القبيلة خطيبا ، هى القيامة فقوموا وقوفا على أطراف أصابعكم ، يا أولاد الكلب وغنوا فى صمت للرعب وقوس قزح الذى يمتد بين أثداء النساء وامضوا إلى النهر اتبعوه شمالا شمالا إلى البحر ، لا تلتفتوا للخلف أماما إلى صاعقة تغزل الصوف على جدار الموج ، أو ترسم الخوف خروفا أخرق الخطوات يخترق الخلاء إلى خريف من خرافات خبىء فى خوابى الخمر يخترع الخديعة خرقة من خروع لا ترتخى فى المدخل الخالى ، ادخلو خفافا واخلعوا خفافكم خيرا لكم » (الديوان ، ص ٥٤)

وهو بهذا ، بسلطته الشعرية ، يحيل الخطاب إلى خطاب آمر ناه ، لا يهجو الواقع ، بل يرثيه ، رغم ما يبدو على السطح من سباب ، وضغائن تغز الصدور ، يرثيه فى سخرية جارحة لاستنامة هذا الواقع ودعته ، واستكانته التى جعلته من الخوف « كخروف أخرق الخطوات » توجهه السلطة أنى شاءت ، ولا يرثى الشاعر هذا الواقع فحسب بل يرثى ذاته فى خطاب فظ لا يدعيه شاعر لنفسه ، ويقرن ذاته بالواقع ، انكساره وخوائه وفراغه : « ها أنا على الخازوق محطوط ، يحوطنى الجلبان والغلمان والطبول الزاعقة » ، لكنه يحاول ــ رغم ذلك ــ ابتكار الدلالة الكلية للخطاب عبر الالتفات والتجريد للمخاطبين الثلاثة (أنا ــ أنت ــ أنتم) وتواردهم باطراد فى سياق المتن النصى من خلال هذه الخلخلة والتوتر وهدم جاهزية الخطاب وسكونيته بتوسيع دائرته لتشمل كافة المتناقضات ، نزوعا للوصول إلى الآخر (الحلم ــ المثال) والاتحاد به . وهو بهذا يجدد كلماته ويشفرها فى نهاية الأمر بغية توصيل رؤية كلية للعالم الشعرى الرحيب . والشاعر ــ كما يقول جون كوهين ــ « لا يترك نفسه لكى تحمله الكلمات ، إنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى إلا فى نظر القانون الموضوعى . وهى ينبغى أن تكون كذلك فى نظره لكى يترك المكان لقانون آخر »(٦) . وهذا ما يفعله الشاعر رفعت سلام فى تأسيسه نصه وقانونه الشعرى الخصوصى .

ــ ٣ ــ

نحاول الآن تحديد مناطق الشعرية الخصيبة فى (الإشراقات) ، وذلك عبر تحليلنا بعض التجليات التى تنحرف بالنص عن نظام اللغة وتقفو به حساسية التشفير

والترميز ، وقراءة المتن النصى الذى يأتى معبرا عن شعريته نثرا ،نراه يرتكز بدءاعلى تشفير بعض الدوال والعبارات يكررها بين الحين والآخر . يسترجعها وينوع عليها ، ويتعمقها فى تداع حر مسترسل غير منضبط ، يسترجعها ويضيف إليها إضافات دلالية جديدة طافرة ، ولو تذكرنا مقولة « المحكم والمتشابه » التأويلية وجدنا أنها تنطبق كل الانطباق على هذه الإشراقات ، ولو اقتطفنا المقطع الأول من الديوان ــ النص يتضح لنا أن الدوال والعبارات الواردة فيه هى تلخيص مكثف لما سيرد من انبثاقات شعرية وتنويعات دالة عليها يقول :

« ها أنت تسرقين النسيان ، وتتركين الذاكرة عارية تتناهشها طيور الأسى والبكاء ، فهل كانت حمحمة الموج حلما أم العاصفة عصفت بالعصافير الرملية فراودنا المدى فعدونا بلا أقدام ليمحو الماء ما لم نتركه على الرمال ، لا فها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ والذاكرة تعرى ولا مجيب غير وجيب الجراح القديمة أو ما يحط على حافة القلب يلتقط الشهوة المطفأة فلا أملك الصراخ فى البرية ، أيها الناس هاقتيل جثتى مشاع لاشتباكات الجنون وكان لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا ولكنه باح بى لطيور الأسى وأنت تسرقين ما يستر عرى الذاكرة ، تسرقين الأزرق منى . . » (الديوان ص٧ ، ٨) .

فهذه الدوال والعبارات الواردة بالمقطع تتكرر بعد ذلك هى ذاتها أو بمترادفاتها المختلفة ، ينوع عليها ويستكشف أغوارها فى سياق شعرى مسترسل لايصده إلا المقاطع البارزة طباعيا التى يتحدث فيها الشاعر عن ذاته ، عن تجربته العاطفية الشبقية ، عن جسد الأنثى ، عن حالة الشجن والعذاب النفسى ، ولذلك فإنه بعد أن ينقطع التعبير الذاتى داخل المتن يعود إلى المتن تارة أخرى مسترسلا فى نفس العبارات وفضائها الدلالى المتوفز متطرقا إلى تجارب أخرى منفتحة على الواقع ، الحياة وصخبها ، الكون ورهجه . وهذه الدوال والعبارات هى المفاتيح الأساسية فى الديوان . ويتمثل أبرزها فى (النسيان ــ طائر النسيان ــ الذاكرة ــ العرى ــ طيور الأسى والبكاء الخيل ــ العاصفة ــ البحر ــ الفراغ ــ الخواء ــ الهباء ــ الجراح ــ الشهوة ــ منتصف الوقت . . إلخ) .

ففى (مراودة) مثلا وهى النص الأول بالديوان نراه يكرر عبارات مشفرة أكثر من مرة نحو ثلاث مرات أبرزها :

ــ طيور الأسى والبكاء .
ــ أنتصب فى منتصف الوقت عموديا صارخا فى البرية . لا .
ــ وأنا قتيل مشاع لا شتباكات الجنون .
ــ طيور النسيان .
ــ تسرقين الأزرق .

وهذه العبارات تتكرر بعد ذلك بشدة فى الديوان معبرة عن إيقاع الذاكرة وإيقاع التداعى والنسيان ، التداعى الحر غير المنضبط الذى يتحدث ويهجس عن كل شىء فى كل شىء ، ولكن ما يضبطه دلاليا هو أن التجربة كلها شبقية ، تلتفت إلى الواقع العالم بضجيجه وصخبه دون أن تفقد جذرها الشبقى الجوهرى فى الخطاب مع الأنثى (المعشوقة) :

« ولم يوشوش العصفور لى أنها ظلت فى سريرى طول اليوم تدلى ساقيها فى الماء ، تحدق فى الوقت الضائع تحلم بى وردة أو شوكة تنبت فى سريرها بغتة فى اللحظة القاتلة فأخلع عن وجهى القناع لأبدو جسداً وحشيا ينشر الرعب فى الوجوه الراضية بتعاليم القبيلة فلا الأفق يأخذ انفتاحة المرأة الشبقة ولا المرأة تأخذ اشتعال الأفق بالشهوات المرجأة ولا من يهدم الحد الفاصل بين الأبيض والأسود » (الديوان ص ١٥)

ويتمثل الانحراف هنا فى إيثاره اللغة النثرية للتعبير عن الواقع بلهجاته المتعددة وأحداثه المتغيرة . ولا حدود أو قداسة لهذه اللغة شعريا ، فهى تستخدم كما ذكرت كل الصيغ والأساليب المبسطة والمعقدة التراثية والحديثة ، الطقسية ، الشعائرية ، الأسطورية ، الدينية ، العلمية ، مما أنتج مزيجا لغويا مهجنا ، متعددا ، وخطابا شعريا متمايزا ، ويتمثل أيضا فى تغيير المدلولات التى تواضع عليها الدال طوال سيرورته السوسيو – ثقافية وكسرها فى سياقات مختلفة جذريا عما اعتادته وألفته .

ونقتطف دالين مشفرين يتكرران بشدة فى الإشراقات بوصفهما عينة عشوائية تدلنا على تغير الدال بتغير السياقات ،

ونكتفى هنا بإشراقة المروق ، وهما « النسيان » و« المتصف » سواء كان هذا المنتصف يصل بين شيئين يفرقان منتصف الليل أو البحر أو الوقت . . إلخ أو هو اللحظة الآنية ذاتها :

ــ ها أنت تسرقين النسيان وتتركين الذاكرة .
ــ ها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ
ــ لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا .
ــ أستعيد طائر النسيان .
ــ تحط رويدا . . فى سهوة النسيان .
ــ فرت من يدى طيور النسيان سدى .
ــ أطلق سهوة النسيان فى جسدى .
ــ تحط على قوس انتصاف البحر ــ على قوس انتصاف الوقت منتصب .
ــ أنتصب فى منتصف الميدان ــ أنبش رمل النسيان .
ــ الوقت يقطعنى نصفين ــ أضربهم بعصاى فينشقون إلى نصفين .
ــ أنا بمنتصف الطريق المر منتصب ــ أنا بمنتصف اشتعال اللون منطفىء .
ــ لكنه انتصاف الليل ــ طرقات منتصف الليل ــ لا مجال للنسيان .
ــ يفلت من يدى النسيان .
ــ يسكن جسمى النسيان .
ــ يدركنى النسيان فأنسى .

ولاحاجة بنا للتدليل على تغير الدال بتغير السياق . فالنسيان يغدو شيئا ثمينا يسرق ، وطائرا يفر فى الفراغ ورملا ينبش به ، إن النسيان يأتى دالا مشفرا رامزا إلى تداعيات الذاكرة التى تتساقط من حدس الشاعر . إنه فى منتصف الوقت يحاول أن يعيد للذوال فطرتها وبكارتها ، يعريها من مدلولاتها وقداستها حتى لو كانت شعرية ، يشفرها لتصبح لغته ، دواله الخصوصية (كالنسيان أيضا ، البحر ، الثيران ، الخيول ، الأزرق . . إلخ) . ومن هنا يصنع تميزه وتفرده . وإذا عنّ لنا أن نستقصى هاجسا بادها فى الإشراقات ، وهو اختياره كلمات معينة من المتن والتنويع عليها فى الهامش ، ما هذه الكلمات ؟ وما وجه اختيارها ؟ وثمة هاجس آخر وهو أن هذه الكلمات منتقاة من السياق النثرى (متن النص) لا من السياق الشعرى (المقاطع البارزة داخل النص) فما دلالة ذلك ؟

سنحاول إحصائيا ومعجميا أن نجلى هذه الهواجس ونقتطف دلالتها ، حيث يبلغ عدد الهوامش بالديوان نحو مائة وثمانية عشر هامشا موزعة كالتالى :

ــ إشراقة المروق ٤٧ .
ــ إشراقة السفر ٣٧ .
ــ إشراقة الغياب ٣٤ .

وهى كما نرى تتدرج من الأعلى إلى الأدنى ، فبداية الديوان ــ (المروق) تؤسس للواقع وقاعديته تتحدث عن الذات ودواعى مروقها وخروجها ، ثم (السفر) حيث الارتحال إلى الذات ، الحلم « افسحوا لى برهة حتى أنام الدهر أو بعضا فوقتى ضيق وأنا شديد الاتساع » ثم (الغياب) والاتحاد فى دلالات ، والرصد المعجمى للكلمات المختارة للهوامش يبين لنا أنها تتدرج فى عدة دلالات يوضحها الجدول التالى :

الدال ودلالاته	المروق	السفر	الغياب	المجموع
الشبق	١١	٩	١١	٣١
الحلم	٩	٥	٣	١٧
السقوط	٦	٤	٦	١٦
الوقت	٤	٥	٤	١٣
النهوض	٤	٤	٤	١٢
الفراغ	٥	٣	٢	١٠
الذاكرة	٤	٣	ــ	٧
الصمت	٣	١	ــ	٤
الموت	ــ	١	٣	٤
الغياب	١	٢	١	٤
المجموع	٤٧	٣٧	٣٤	١١٨

يتبين من استقراء الجدول تركيز الشاعر على دلالات الشبق ، بحيث يمكن القول إن الإشراقات ليست سوى لحظات تعبيرية عن العالم الواقع من خلال رؤية شبقية لا تفتر ولا تمل فى سياق شعرى سيرورى يتحول من الماضى إلى الحاضر إلى الماضى ملتفا وناكصا ، وهكذا . وتأتى دلالات الشبق بنسبة كبيرة (٣١) هامشا يليه كل من الحلم والسقوط بنسبة متقاربة وكأنه يعبر عن انكسار الحلم وسقوطه فى هاوية الواقع حتى يصل إلى ما يدل على الغياب وهو الصمت/الموت . وتأتى هذه الهوامش بمعدلات تكرار متساوية . ومن البين أن هذه الدلالات تعبر كلها عن خواء الواقع وسقوطه وانكسار الحلم فى التوحد ، فى الخلاص ، فى الآتى ، فى الذات الشاعرة نفسها ، فالشاعر هنا يعبر من خلال اللحظة الآتية التى يزاولها (لحظة الشبق) يقتطع أوقاتها الخصيبة بالتذكر والتداعى والاسترجاع ، عن الواقع ، العالم ، الشعر ، الوطن ، الرفقاء . . إلخ . وهوحين يفعل ذلك يتخير « الآن » الذى هو منتصف الوقت ، أو الوسط بين لحظتين ، لحظة فائتة ولحظة قادمة ، أو آت مثالى ، أو غد حالم جميل ، بل تعبر عن ماض يشده ويجذبه إليه ، فيقبض على أطرافه تعبيريا .

سيجىء وقت للبكاءْ
سيجىء وقت لارتجالِ الصمتِ والنسيانِ
وقت لانهمارِ القلب منكسرا
شظايا من زجاج أو رصاص
فى رصيف الموتِ
وقت لانفلاتى نحو مملكة من الغيلان
والجان الأليف
يردّنى للوحشةِ الوحشيّةِ الأولى
ووقتٌ لاصطيادِ فراشةٍ سوداءَ
فرت من يدى منذ الطفولة
نحو غابات بلا أسماء
سيجىء وقت للبكاءْ (الديوان ص٥٣)

فالوقت القادم هو وقت لارتجال الصمت والنسيان ، إذ بقدر ما يحاول الشاعر أن يتذكر ينسى . ذكره للماضى وتحدثه عنه إنما هو إماتة ، طمس له . يذكر ويسلو ، يعود إلى طفولة الوقت ، لأسطورته الأولى نحو غابات بلا أسماء ، يجردها من صفاتها ويخلع عليها سمته وملامحه ، وليس نفيه للمستقبل سوى اتساق مع بنية النص المنفية كلها ، كما سنوضح لاحقا ، إذ ينفى هذا الماضى ، وينفى الحاضر أيضا ، ليعيد إثباته من جديد فى تشوفات نصه وأنساقه التشكيلية ، إن الشاعر يصنع شعريته عبر التوازى بين أشكال الديوان وأنساقه الثلاثية عبر التضاد بين الشعرى والنثرى ، حتى فى انتقائه الدوال لينوع عليها فى الهامش ، ينتقيها من السياق النثرى لا الشعرى يولدها من النثر ، ليبقى لكل سياق تمايزه ، وليحقق مساواة كمية وتضادية فى الآن ذاته ، بين السياقين ، كما يصنعها بين الغنائى الذاتى والدرامى المتعدد ، سواء فى المقاطع البارزة داخل المتن أو فى الهوامش ، إنه يعبر عن مناجاة داخلية ، غنائية تكسر حدة السرد الشعرى واسترساله المتنامى عبر أساليب متنوعة وجلية يحسن بنا أن نشير إلى أبرزها ، وإلى تواردها فى شبكة النص وتخللها فى نسيجه ، وأبنيته .

— ٤ —

تتجاور عدة ملامح أسلوبية فى الإشراقات يبوح الشاعر عبرها عن مكنوناته الجمالية . وترشح هذه المكنونات فى تنوع هذه الملامح وتآلفها فى النسق الشعرى صانعة ميكانيزما شعريا ، بويطيقا خاصة . ومن أبرز هذه الملامح :

أ - استخدام ضمائر الإشارة ، وأدوات الاستفهام والنداء ، وأفعال الأمر والنهى والحال والصفة ، بكثرة ملفتة ، وذلك لأن خطابه النصى مفتوح ، يخاطب الجميع فى شعرية متعالية آمرة ، فوقية ، تحاول أن تهدم العالم وتعيد تأسيسه وابتكاره ، الشاعر يشير ، يتساءل ، ينادى ، يأمر ، ينهى لينم عن حيرته ، وفى الآن نفسه عن سلطته ، إنه يقود العالم ، يتنبأ ، يستشرف،يجرح بشفرة الحرف ، ويلاحظ على هذا الأسلوب أنه عند بدئه بالنداء يردف بـ (ها) التنبيه ، وعند بدئه بالسؤال (هل) يأتى دائما بـ (أم) التخيير يقول :

« أيها الناس هاقتيل جثتى مشاع لاشتباكات الجنون ، وكان لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا ولكنه باح بى لطيور الأسى ، وأنت تسرقين ما يستر عرى الذاكرة ، تسرقين الأزرق منى فتعالوا اشهدوا عاريا أمضى فليس

البحر غير غريمى الرواغ يفلتنى لحتفى فى دروب تفضى إلى الصحراء وشبابيك مشرعة لمن يجىء ، فهل كان جسدك بحريا حتى يسكن اليود الذاكرة العارية أم كنت تراودينى وتنفلتين منى إلى البحر فى اللحظة التى أهم فيها فلا تنفلتين »
(الديوان ، ص٧ ، ٨) .

فالملاحظ على هذا المقطع ــ مثلا ــ أن النداء يأتى ويتلوه المنادى (الناس) ثم أداة التنبية (ها) وكأن الناس فى غفلة ، وتتبدى أفعال المضارعة والأمر وأسلوب الاستفهام (هل ــ أم) وهو يتكرر فى نص الديوان بمعدلات كبيرة فالشاعر دائما فى حالة تساؤ ل ، وهو منشطر بين اثنين : إما ، وإما ، فهو فى منتصف الوقت ، منتصف الاختيار ، ما قبل ، مابعد « هل كان جسدك ــ أم كنت تراودينى » وعلى امتداد النص نلمح هذه التساؤ لات . ومنها (هل تواتين . . أم العاصفة عصفت ــ هل مرح مريب ــ أم ظل على وجهى يموج ــ فهل لى أن أسميكم أم لا أسمى نفسى سكة للسالكين . . إلخ) ومن الملاحظ أيضا أن الحال يتقدم دائما الجملة الفعلية ، وفى المقطع السابق (عاريا أمضى) يقدم الحالة على الحدث ، يعطى بهذا التقديم مجانية التساؤ ل عن الحالة (عاريا ــ مكتئبا ــ فرحا . . إلخ) ثم يفند هذا العرى أو الاكتئاب أو الفرح بعد ذلك .

ب - التشكيل الصوتى بالكلمات والحروف ، سجعا ، وجناسا ، وتكرارا ، وتضادا وتآزراً وإصاتة ، والتشكيل البصرى أيضا فى فضاء الصفحات . إذ بالإضافة إلى تشكيل الصفحة بالنسق الثلاثى (المتن ــ داخل المتن ــ الهامش) والتغاير بينها فى الشكل الطباعى ، حجم البنط ، فإنه أيضا يترك مسافة بين بعض الكلمات (خاصة فى الهوامش) أو يقطعها ويؤالف بينها (فى عمليات « كولاج » وهذه المسافة ــ الفراغ والتقطيع ، والمؤالفة ، تدلنا على أن النص الشعرى لم يعد ذا مجال زمنى ، يمثله الإلقاء ، بل أصبح ذا مجال مكانى ، يفسح أشكاله لكى تكتب العين إلى جانب اليد والأذن ، ولنقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

١ ــ تبيح لى براحها
ترمى على عرائى عراءها
تقول : كل شهوة ، عرش على ماء ،
وصولجان من أرق
تقول : كل صبوة   صور
وكل صورة : صيف هصور
وغيمة من نزق
ثم ترمى فى دمائى   ماءها
وتمضى :
لبوة
من ورق . (ص٩٨)

٢ ــ ها إنى
حجر
تخطو الفصول على جسمى
وتنحدرُ
وتنحدر
وتنـ
حـ
د
ر . (ص٩٨)

٣ ــ كلمة السر منى فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة كومض خنجر يشق لحظة الهروب نصفين أصعد بينهما صارخا ــ
يا اااا را (ص٩٣)
ــ هيا فى صمت واحد ، اثنين ، ثلاثة لا ااا لا . (ص٤٩) .

٤ ــ ــ لا يأخذنى النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيرا كسيرا كسوسنة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس ، سبيلى سالك لا مستحيل واستدارة ساعتى تسعى فتستلب السؤال بلا سؤال ثم تسعى تستدير وتستدير فأستغيث بساحراتى ليس يسمعن استغاثاتى فأسحب سيفى المكسور ، أصرخ فى السياق سدى مسعاى سدى فيسرقنى النعاس والنسيان على سلم المساء أسيرا كسيرا . . . (ص٤٣)

٥ ــ لا شراع يعبر الآن وجه المياه الراكدة ، لاذراع مشرع قبضةً مضمومةً أو منفرجة ، لا ضحكة أو صرخة أو أنة أو نأمة فلترحلى بدونى (ص٦٨) .

٦ ـ اذهبوا فى السكون
اذهبوا فى الجنون
اذهبوا فى البكاء
اذهبوا فى النداء
اذهبوا فى ارتحال الفضاء المرير
واذهبوا
برهة من حرير
واذهبوا
طلقة فى الدفاع الأخير . (ص ٦٩) .

٧ ـ دعونى على أنام قليلا من الورد والنسيان
فنلتقى على حافة الجرف نرتجل الرقصة الأخيرة
نفتعل النسيان لحظة من الفراغ
الدائرى
ونقفز (٧٥) .

تفصح الأشكال السبعة السابقة عن تقنية الكتابة الشعرية الحداثية التى لم تكتف بتفجير اللغة العربية دلاليا ، بل أماطت اللثام عن طاقاتها الموارة فى إيقاعية الكلمات وتشكلات الحروف وأصواتها المتناغمة ، فليس السجع والجناس والإصاتة أشكالاً زخرفية أو فسيفسائية أو حلية تزين النص وتوشيه ، كما يتوهم البعض ، وليست أشكالاً هندسية ممجوجة كما يتوهم البعض الآخر ، بل إنها دليل فنى ناصع على حرفية الشاعر ومهارته من جهة ، ودليل على الطاقة الجمالية والتشكيلية للمفردة العربية ، حرفيته فى صنع الشعر وصياغته ومهارته فى إثراء اللغة الشعرية بطاقات إيقاعية مكتنزة ، ومطمورة . .

ونرى فى المشاهد السابقة توارد الجناسات (عرائى ـ عراءها/ صور ـ صورة ، هصور/ دمائى ـ ماءها ، أسيرا كسيرا / فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة ، شراع ـ ذراع) والتضاد فى مشهد (٥) وتكرار الفعل فى مشهد (٦) كما نلحظ الفراغ المتروك بين بعض الكلمات فى مشهد (١) ووضع كلمة (نقفز) وحدها فى آخر السطر . كأن الشاعر ينقل حركة القفز إلى حركة النص ذاته بصريا كما فى مشهد (٧) كذلك نلحظ التقطيع ومد حرف العلة إلى أربع حركات بالإضافة إلى حركاته المألوفة كما فى المشهدين (٢ ، ٣) . أما الإصاتة فتتبدى فى تكرار حرف السين كما فى مشهد (٤) . وهو دليل على مهارة الصانع وثراء المصنوع وجماله ، وليست هذه الإصاتة تناصا مع المقامات أو تناصا صوفيا كما يتوارد إلى ذهن البعض ، بل إنها تنويع على جرس اللغة وإيقاعها الموسيقى ، إنها تناص مع اللغة ذاتها بزخمها الإيقاعى التشكيلى المدهش .

جـ ـ الاتكاء على بعض تقنيات القص الحديثة كالاسترجاع والتذكر ، وإعطاء السرد نبرته الاستكشافية البارزة التى تقدم أو تؤخر فى الأحداث وتسلسلها . والأحداث هنا شعرية بالطبع ، يستدعيها الشاعر غير مرة ، ويفندها فى لغة متعددة المستويات ، كما أشرت ، يلتفت فيها أحيانا ويجرد ، يشير إلى « أناه » أو إلى المحبوبة أو إلى الرفاق أو إلى المجتمع عموما يقول مثلا :

. . لست شاهدا أو شهيدا لكنها الثرثرة الفاترة فى زهرة البستان وفينكس والأتيليه إلى أن قالت : سأنتظر على الحافة فى لحظة الصفر فكان لى أن أجىء صارخاً بما لا يجىء الباطل من بين يديه ولا من خلفه فأسمى النظام القائم مهزلة قائمة والأحزاب العلنية استمناء علنياً والأحزاب السرية استمناء سريا وأنا حالة تحل فى لحظة افتراق الخيط الأبيض عن الخيط الأسود . (ص١٧) .

ويبدأ فى سرد السياق الشعرى ـ باعتبار أن النص ـ أى نص ـ لا يتخلى عن الفكرة الحكائية ـ ثم يصل إلى حالة تذكر ـ حكى (إلى أن قالت . .) فينتقل النص على الفور إلى حكاية الماضى ، ثم يلتفت إلى « أناه » (كان لى أن أجىء . .) ، وإلى وصف حالته وحالة الواقع المتقلبة ، ويتمدد هذا الأسلوب فى بنية النص من حيث هو كل تمددا واضحا ، جليا ، دالا فى متن النص المتخذ شكل النثر . لكن الشاعر لايقص بل ينشد ، ويُشعر ، ولذلك فإنه يخلخل العبارات ، يقدمها ، يؤخرها ، يراوغ التراكيب السياقية فى مباشرتها وغموضها ، يلغز حينا ويبهم أحيانا فينقل العبارة من حضورها السياقى إلى مجازها الاستبدالى ـ إذا صح التعبير ـ إلى حيث الإيماء ، والإشارة ، والترميز .

د - تتجاور بالنص بعض الأساليب التشعيرية البارقة التى تقر فى أبنيته وتتمدد برهافة فى أنساقه ، حيث يتم عبرها إنتاج الدلالة الشعرية وتوليدها وإخصابها . وتتمثل هذه الأساليب فى التوصيف ، توصيف المشهد أو الحالة فى كليتها بإيقاف إيقاع الزمن الشعرى مؤقتا ليخلد الشاعر إلى التوصيف قليلا ، ثم العودة إلى هذا الإيقاع مرة أخرى ، ويصبح هذا التوصيف بمثابة بنية تصويرية صغيرة تلصق وتدمج فى بنية النص الشعرى بوصفها كلاً .

أجساد تتدلى ، فى الليل
ريح تصفق بابا يصفق
أجسادا متدلية ،
فيؤرجحها الليل
خطوات تركض فى الحارات
وعسس فى أركان الليل
حمحمة ، ونشيج يخبو
والحرية ترصد خطو الليل
لا شىء جرى. (ص ٢٠)

وتتمثل كذلك فى التقسيم بتكرار الكلمات دون رابط دلالى سوى حضورها الدلالى العلامىّ فحسب (كقوله مثلا : « وتطلقه إلى السكينة ، ثيرانا ، وصقورا وشبق/ويصعد فى المنتصف : صليلا وصريرا/نصفان : نصف من ظلام باهر ، ونصف من نهار مستعار/كل هاوية لخطوق : طريق ، وكل موعد : سدى ، وكل طعنة : صديق . . إلخ) . ويتقصى الدال ليعطى غوالى طاقاته التى يستقطر الشاعر منها شعريته ويحفز بها نصه للمثول فى رواق الشعرية (يقول مثلا « طيور من رذاذ مارق ، طيور من أزيز غارب ، طيور من غبار اليود ، تلعقنى ، حيث يتقصى الدال (طيور) بتكراره فى ثلاثة سياقات مختلفة (رذاذ ، أزيز،غبار) ، ويرتكز الشاعر أيضا إلى أسلوب تركيبى جاهز للعبارة الشعرية ، نمطى مكرر وهو : « لى أن أفعل . . » ونراه يتكرر بين ثنايا الديوان بشكل سافر (لى أن أحصد الكلام بمنجل الوقت/لى أن أكتفى بالكلام/لى أن أجىء ـ صارخا ـ لى أن ألقط الحصا) وأحيانا يضم إلى « لى أن » الفعل « أسمى » فتتحقق الجاهزية والنمطية إذ يتكرر هذا الأسلوب ، أو هذا التركيب تكرارا فجا فى أغلب القصائد الحديثة ، فيسمى البحر ناراً والنار قبرة والمطر خنجر . . إلخ . هذه التسميات التى تفتح للخيال فوضاه الدلالية ومروقه غير المنضبط ، غير الدال ، لا على الشعرية ولا على الإبداع ، يقول رفعت سلام :

لى أن أسمى الأفق : ثوبا ضيقا ، والكتابة ورطة والدولة سيركا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاة والسكون سكينا والجرائد جيشا من الداعرات (ص ٧٣) .

وبالرغم من الفضاء الدلالى الذى يفتحه فعل (أسمى) بإعادة تسمية الأشياء من جديد ، تسمية شعرية ، فإنه قد يؤدى ــ وقد أدى فعلا ــ إلى الاجترار والتداعى والعبث بالدلالة ، ومواضعة الألفاظ ، لا بإبداعها وشعرنتها .

ويتصل بهذا أننا نلاحظ على هذا النص ، وغيره من النصوص التجريبية ، أنها عندما تتعرض للواقع تعرضا مباشرا فإنها تنكشف فنيا ، وتتهاوى شعريتها وتضل فى أغلب الأحيان طريقها إلى قشابة التصوير الفنى وجدته ، بل تقع فى تعبيرات فجة مباشرة ، سطحية ، بتعمدها صنع تراكيب واهية لاتعرى الواقع ولاتنقده رغم مرارة هذا الواقع ومرارة وقائعه .

يقول رفعت سلام مثلا متحدثا عن الانفتاح وعن الطائرات الأمريكية الغالبة وعن الواقع المريض فى بعض التعبيرات : «عصر انفتاح الفخذين - أصفع الكلب على خده الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية - تبرعوا من مال الله لبيت الله فلستم سوى حشرات بلهاء - هو وقت الخيانة والسرقة والمؤامرة والتسلق والكذب والكلام . . إلخ . . إلخ») .

إن رؤية الشاعر التجريبى عموما للواقع أصبحت رؤية إبداعية لغوية خاصة ، بمعنى أنه حين يستبطن ذاته ويتعمقها يحيل التجربة إلى تجربة لغوية تكتفى بالتشكيل والتشعير وإنطاق الصورة ، مبتعدا عن ما يجسد الواقع ، مقتربا جدا من ذاته الشاعرة ، أما حين يتعرض للواقع فإنه يتعرض له من نظرة

فوقية متعالية ، لا يستطيع أن يتواصل معه . ومن هنا ، فإنه يكتفى بالإشارة غير المتعمقة ، المباشرة ، غير المتغلغلة فى لحم الواقع وأحداثه الموارة .

هـ - البنية المهيمنة على النص/الديوان هى بنية النفى ، ذلك لأن أغلب جمل النص منفية ، بل تكاد تكون كل جملة متضمنة للنفى ، وقد آثرت تأخير ذكر هذه البنية لأقف قليلا مع أشكالها ودلالتها ، حيث يمكن لى القول بدءا إن النص/الديوان كله عبارة عن صرخة ضد ، صرخة حادة ثاقبة ، منذرة بـ «لا» تشهرها أمام الذات ، أمام العالم ، أمام القبح والرداءة والتردى والانكسار والخواء ، ويأتى النفى فى الديوان مستخدما كافة أدوات النفى (لا ــ لم ــ لن ــ ليس ــ دونما ــ ما) . ولنقتطف مشهدا عشوائيا للدلالة على سريان النفى وتغلغله فى نسيج النص يقول :

« لست فارسا يشق له الغبار ، ولكنه السأم والرغبة فى التبرير سدى بعد أن انقطع الخيط الأبيض وانفلت الأسود منى وخدعنى قوس قزح ، وما كتبت مرثية للعمر الكئيب غير وجهى الصاعد من بين الأنقاض والترائب ، أنشر الشر وأمشى فى الشوارع الموحشة منشدا نشيدا عدميا دونما التزام ، ولا أنشد عزاء قزحيا لا يمنحه يود البحر وأزيز وسائل المواصلات فى ليل مصر الجديدة وشعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تنقطعون فكيف لا يراودنى البكاء حينما ضاعت فى زحام الفوضى الجميلة دون أن يوشوش العضفور لى أنها ظلت فى سريرى حتى المساء ، لا فليس لى أن أقول لا وقت للبكاء وانفلاتة الأشياء من يدى تعيدنى إلى انطفاء الموعد المضروب فى ساعة لا تأتى فى يوم لا يأتى فى شهر لا يأتى فى سنة لا تأتى فى عمر يأتى مذعورا ليفر كأرنب برى إلى الأحراش الوعرة فى رعب لا يأتى إلا فى الفقرة الأخيرة » (ص ١٧ ، ١٨) .

وبالنظر إلى هذا المقطع ، نجد أنه يتضمن عدة أدوات للنفى (هى : ليس ــ ما ــ دون ــ لا) تتكرر فى عبارات المقطع وتتخلله ، بحيث تصبح كلها ــ دلاليا ــ منفية ، تدل على انكسار الشاعر وسأمه ، ومعاندة الواقع له باستحالة أحلامه ورؤاه (شعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تنقطعون) ، وتبلغ ذروة المعاندة فى غياب وقت الخلاص نفسه (فى ساعة لا تأتى فى يوم لا يأتى . .) ، حتى الشاعر نفسه يصبح مسلوب الإرادة (لا فليس لى أن أقول لا وقت للبكاء . .) إن الشاعر يعبر عن انكساره ؛ عن الخواء ، عن العدمية ، عبث الحياة ، يعريها ، بزيفها وسقوطها ، يمضى دونما التزام ، لا قداسة للأشياء ، لا شىء ، لا أحد ، لا مكان ، لا وقت . . هكذا يمضى الديوان من بدئه لنهايته وقد أفضت به بنية النفى إلى بروز خمسة أشكال تطل منها النماذج التالية :

١ ــ (لا . . ولا . .)

ــ لا الأرض صهوتى أوصهيلى
ولا صليلى يبرق على الأفق (ص ١٤)
ــ لا الموت يشبهنى . . ولا اللغات (ص ٨٠)
ــ لا الدهر يكفى لى . . ولا يضيئنى الكلام (ص ٥٨)
ــ لا السماء خرقتى . . ولا التراب من أسمائى الحسنى (ص ٨٢) .

٢ ــ (لم . . ولم . .)

ــ لم أقل لها « حدث لعمرك رائع أن تهجرى فهجرتنى . . ولم تقل على رصيف الميناء والوقت سدى . (ص ١٤) .

٣ ــ (لا ، ليست ، ولا)

ــ لا ليست الحمى القرمزية
ولا السعال الديكى . ولا
لكنه الخواء العذب . (ص ٢٧)

٤ ــ (لم . . ل)

ــ لم أكن صخرا
لينبت فوق أقدامى الصهيل .
لم أكن قبرا
ليهطل فوق أعضائى العويل (ص ٥٥) .

٥ ــ (لم . . لا . . .)

لم تكن بدرا قتيلا
لا
ولا فجرا وبيلا
لا

ولا قبرا جميلا
لا . لم تكن (ص ٩١) .

وتنتشر هذه الأشكال فى النص مجلية معنى الرفض ، ومعنى الانكسار أيضا ، محققة المعنى الدلالى الكلى فى ضياع الذات الشاعرة ، ونفى الحلم . وإذا كان الشكل الأول متكررا فى شعر الحداثة عموما ، فإنه يعطى للتوقع قدرا ما لإكمال الكلام وإشباعه . ومن الممكن أن أسميه « التعليق الدلالى » ، حيث يعلق الشاعر المعنى الآخر بالمعنى الأول ، وتصل واو العطف بين المعنيين . أما بقية الأشكال فإنها قد تفتح السياق لتوارد النفى غير المنقطع وتواتره فتحا مطلقا بالنفى والتعليل ، كما فى الشكل (٤) ، أو بتأكيد النفى كما فى الشكل (٥) . هكذا تسبح الدلالة الشعرية فى سياق منفى لا نهائى لا يحده إلا وعى الشاعر بحركته المتنامية ، ووظيفة توارده فى النص . وتتضام هذه الملامح الأسلوبية لتشكل البنية الأساسية التى يتكىء عليها النص وينهض على أنساقها الجمالية المتعددة ، محددا شعريته ودلالته الإبداعية الخصوصية . .

— ٥ —

تناصا ، يرتكز الديوان فى معظمه على تناص الجملة الشعرية التناص الداخلى بتكرار العبارات المشفرة ، وتكرار بعض الكلمات التى لها دلالتها الخاصة بشعر رفعت سلام والواردة فى ديوانه السابق (وردة الفوضى الجميلة) كالثيران الليلية ، وحمحمة الخيل ، ومنتصف الوقت . . إلخ ، أو التناص الخارجى الوافد إلى ذاكرة النص ، حيث يستدعى الشاعر نصا غائبا يعضد به بنية نصه الحاضر ، فهو يقتبس ويحور ويتحاور ويتضاد مع النص المستدعى ، بحيث يهبه فى سياقه الجديد طاقات دلالية خصبة وينفتح به على آفاق تصويرية مدهشة . وتتعدد أنواع « التناص » فى الإشراقات لتشمل الأسطورة والحكايا الشعبية القديمة والفولكلور ، والدين ، والشخصيات التراثية والمعاصرة ، والشعر العربى القديم والأثر النثرى المتواتر والعبارات التراثية . ويحسن بنا — فى هذا المقام — أن نقع على طرف تحليلى لبعض أنواع التناص فى الإشراقات وكيفية صياغتها فى النص وفاعليتها فى التشكيل الجمالى للنص الشعرى ، ولنقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك :

١ — « حينما تنقطع شعرة معاوية بغتة فلا يتبقى غير أن أكتب أهجية للعمر الكئيب موشاةً بحوشى الكلام ومهجور الألفاظ وسقط متاع الشعراء الصعاليك ومن لف لفهم ، وأتأبط شرا أصفع به وجه العالم وقفاه بلا افتعال أو مداراة وأستدير فأبكى قلة حيلتى وضعفى وهوانى على الناس جميعا دون استثناء ، فلست نبيا ، لكنها قالت سأنتظر على الحافة فى الساعة القرمزية أنبش رمل النسيان عن أحجار الذكرى فأنا جائعة وأنت شهى ، والوقت يقطعنى نصفين ، نصف إلى الماء ونصف إلى الصحراء ذلك أنك أب لليتيم وزوج للأرملة وأخ للمهجورة ودثار من لا أم له أو دثار . . . » (ص ١٨) .

٢ — « . . وأدقّ ولا مَن ؟ وأدق أدق ووجهك صوب البحر كمشكاة فيها مصباح فى زجاجة ، فى كوكب درىّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، لكنى أشعل عود الكبريت وأقذفه فى قلب العالم ، لا يفلت أحد أو صرصار وأرفرف فوق لسان اللهب العذب ، أرتّلُ آيات الخيبة والعار ووجهى يتقلب بحثا عن سماء ومدى سدى فأجيئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة ، أسمى الأشياء بأسمائها الأولى وأمشى فى الأرض مرحا . . » (ص ٢١ ، ٢٢) .

٣ — « . . اتبعونى ولا تسألونى فالصمت كالسيف والصبر مفتاح الفرج الآجل قبل العاجل ، والكلمة موت ، فاحذروا ثلاثا ولا تلومن إلا أنفسكم فلى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ولا هم يشون بى لمباحث أمن الدولة ، فوداعا دون دموع حتى يوم يتسع لأوجاعى أو تتسعون فيه للحظة التنوير القادمة على جثتى المتخثرة » . (ص ٣٠) .

٤ — « . . أين أنت يا طرفة يا نيرودا يا بوشكين يا سعدى يوسف يا بيتهوفن ياأصلان ياريتسوس يا دستويفسكى ياتشايكوفسكى يا ماياكوفسكى يارامبو يامنيف ياجويا يا سميح يا سيد درويش يا طه حسين وبيكاسو ياتل الزعتر يا يارا يالوركا يا حيدرحيدر يا جيفار يا مايكل

انجلو ، تعالوا جميعا بأسلحتكم المشهرة الماضية فى وضع الاستعداد والأيدى على الزناد معا دفعة واحدة بلا رحمة إنه خط الدفاع الأخير عن مالك الحزين وذكريات بيت الموتى وسيمفونية البطولة والشعر الجاهلى وشخص غير مرغوب فيه وغيمة فى بنطلون والأخضر بن يوسف وشرق المتوسط وجرنيكا وعرس الدم ووليمة لأعشاب البحر والسيمفونية الرابعة ويوجين أنيجين وفصل من الجحيم واقتحام سانت كلارا وبلادى بلادى خط الدفاع الأخير الأخير »
(ص ٦٨) .

٥ ــ وأبكى على الربوع والديار قليلا :

ربعان بالواديين حالا

واهدودمتْ منهما العروشُ

وأورق العطلهيج فيها

وطهطهلٌ .. وطهطليشُ

والهامُ والهندجان فيه

والصّلّ والنمْرُ والنموشُ

والفهد يغدو بقلقلين

والأكدحُ الأقرعُ الكدوشُ

هلى يبلغنى دار حبى

صَمَيْد جِىٌّ ضمخدديشُ

خَنْخضعُ خَبْضَضٌ خِضمٌّ

مر قاشم قائش قشوشُ

فالقوم لا يعلمون أنى

السيد الناعش النّعوشُ

(ص ٩٠)

فى المشاهد السابقة تتعدد أنواع التناص التى تتسرب فى بنية النص الحاضر بدءا من اللفظة التراثية إلى التعبير التراثى إلى المشهد التراثى كاملاً ، وفى المشهد (١) يتناص النص مع تعبير (شعرة معاوية) بردنا إلى المقولة الشهيرة التى أطلقها معاوية إبان حكمه ، التى لا تنقطع أبدا فى حركة الشد والإرخاء ، لكن الشاعر يقطعها بغتة ، ويكتب « أهجية للعمر الكئيب » فيذكرنا بديوان عبد المعطى حجازى (مرثية للعمر الجميل) ، ثم يذكر بعض العبارات التراثية التى نلمحها فى طوايا الكتب النقدية القديمة (حوشى الكلام ، مهجور الألفاظ .. ومن لف لفهم .. إلخ) . ونجد أن النص الرئيس المستدعى هو نص « السيرة النبوية » ودعاء النبى (ص) ومناجاته لربه بعد أن سلط أهل الطائف عليه غلمانهم وسفهاءهم لرده عن الدعوة (أبكى قلة حيلتى .. إلخ) ، ثم يقتطع ذلك ويعود لأوليات السيرة ونزول الوحى وخطاب خديجة للنبى ، بعد أن حكى عن نزول الوحى عليه فقالت له : « إنك أب لليتيم .. إلخ » . لكن الشاعر يغير أيضا فى بنية النص المستدعى وتركيبه ، بما يتواءم مع النص الحاضر الذى تكتنفه المفارقة والسخرية من الواقع . وفى المشهد (٢) تناص مع القرآن الكريم فى آية المشكاة الواردة بسورة النور لكن الشاعر يشبه وجه محبوبته بنور الله (ووجهك .. كمشكاة .. إلخ) . ويتضاد أيضا مع النص المستدعى بعد ذكره (ولو لم تمسسه نار) إذ يقوم هو بإشعال النار وقذفها فى قلب العالم ، ويتناص مع الآية القرآنية (قد نرى تقلب وجهك فى السماء .. الآية) والآية (ولا تمش فى الأرض مرحا .. الآية) ، ويتضاد معهما فلا هو يعثر عن سماء ولا عن مدى وهو يخالف النهى (لا تمش) بالفعل (أمشى) . إنه خارج على العالم مارق منه حتى على مستوى التناص . وفى المشهد (٣) نجد عبارات مثل (الصمت كالسيف ، والصبر مفتاح الفرج ، الكلمة موت) . ونجد أيضا التناص الشعرى الذى يتكرر أكثر من مرة فى الديوان باستدعائه لأبيات شعرية من الشعر الجاهلى خاصة (عمرو بن معد يكرب وامرأ القيس) ، ومن الشعر العباسى عند أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى ، وهو هنا يستدعى بيتى « الشنفرى » الواردين فى لاميته الشهيرة :

ولى دونكم أهلون ، سيد عملّس

وأرقط زهلول ، وعرفاءُ جيأل

هم الأهلُ ، لا مستودع السر ذائعٌ

لديهمْ ، ولا الجانى بما جرّ يُخذلُ

وبالطبع يحور ويختزل فى البيتين (ولى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم .. إلخ) ويربط بينهما وبين عبارة

« ولا هم يشـون بى لمباحث أمن الـدولـة » لتتحقق المباغتـة الشعرية والمفارقة الدالة الموجعة . وفى المشهد (٤) يستحضر الشاعر شخصيات تراثيـة ومعاصـرة تتراوح مـا بين شعـراء وفلاسفة وروائيين وكتّاب ورسـامين ومـوسيقيين من الشـرق والغرب،من القديم جدا إلى المعاصر الحاضر ، ويستدعى أسماء أبرز أعمالهم التى تنير العالم وتضيئه وتقضى على قبحه الأبدى ، وتجمله ، إنهم خط الدفاع الأخير عن الحلم والجمال والقيم المثالية الإنسانية فى الإبداع والحرية . وفى مشهد (٥) يستحضر نصا حوشيا غريبا من الشعر المنسوب لامرىء القيس ، بعد أن استحضر له سوى هذا النص نصا آخر مطلعه :

قـتـيـل بـوادى الحـب مـن غـير قـاتـل
ولا مـيّـت يـعـزى هناك ولا زمـل

يبرز فيه ألوان التكرار للحروف والكلمات ، وهو هنا يكمل الاقتباس المباشر ويضمن نصه هذا النص بكلماتـه المهجورة الحوشية ليسخر أيضا من الواقع الذى يُشبه قبحه ، قبح هذه الألفاظ المستهجنة . ولا شك أن نص (الإشراقات) بوصفه نصا مفتوحا ، كما قلت سالفا ، ينفتح بلغته المتعددة الإيماء على مختلف الأساليب ، ومنها هذا الأسلوب التناصى الذى أعطى النص عمقه الإشراقى وجذره الدلالى الثابت ، الذى يـربط ما بين تراثية التعبير وحداثته ، ويمثل خلفية معرفية تتبدى فى ذاكرة النص بوصفه معرفة فى العالم وعنه . . طموحا للوصول إلى خلق مفرداته وابتـداع تقاطيعـه وملامحـه الجماليـة داخل النص . وقد ساهمت النصوص المستدعاة بشدة فى توجيه دفة الخطاب الدلالية ، إذ حين يذكر نص امرىء القيس مثلا يسبقه بعبارة « وأبكى على الربوع والديار » ، وحين يذكـر الآيات القرآنية يتخاصر حول دلالاتها الأخرى بذكره إياهـا والتفافـه حولها بدلالات تقتنص اللحظة الدالة لتتواشج معها أو تتضاد مع تجلياتهـا ، وهكذا يستقـطر من النص المستدعى طـاقاتـه التعبيرية لتتغلغل فى نسيج نصه وتتسرب فيه شعريا ودلاليا .

ـ ٦ ـ

نخلص مما سبق إلى أن رفعت سلام قدم لنا نصا له شعريته المضيئة ، نصا طليعيا يستأثر وحده بكشوفه التجريبية الخاصة . إنه يرى العالم من منظور عبثى ، عدمى ، ينقله كما هو بكل خرائبه ، ومفاوزه ، وسهوله ، ليدلـل لا على هـزيمة الـذات الشاعرة ، بل على هزيمة هذا الواقع الكئيب ووخمه . إنه يمضى فى نصه دون التزام ــ على حد تعبيره ــ لا قداسة ، لا شىء . يمضى بين منتصف الوقت ، إنه انتصاف كل شىء ، يصور اللحظة الشبقية الحاضرة ويسقطها على العالم ، العرىُ هو أداته والشبق والفراغ هما مهمازاه اللذان يوجع بهما دلاليا ، إنه يحلم أن ينصب سيدا للوقت ليغيره ، ليصرخ فى النهاية إننا قادمون ، يدعو إلى المروق والرفض ، وذلك بعد أن يعرى الواقع بقبحه الاجتماعى والسياسى والثقافى ، بحثا عن وردته الجميلة بين الفوضى الأبدية ، ليتسع وقته للمروق .

هكذا يدعو الشاعر إلى الانفلات والمروق بعد أن يـطلق صرخته الكظيمة (لا) فى مواجهة الخواء والفراغ والانكسار . .

وأود الآن إلى أن أشـير إلى أمـرين تـأسيسـا عـلى نص الإشراقات :

أولا : أن النص الشعرى الحداثى أصبح مفتوحا ، لا حدود له ، يستوعب كل شىء ، اللغة من حيث هى كيان ــ دون عزل أو انتقاء ــ صالحة كلها للتشفير الشعرى ، بكافة الإمكانات التقنية المتاحة ، كذلك فإن مـا يبدو على سطوح هذا النص من تنويعات إيقاعية بالحروف والكلمات ليس زخرفة ولا فسيفساء لا دلالـة لها بـل بحث عن جماليات اللغة العربية المطمورة ، وخروج على سكـونية اللغـة ، وكشف واستقصاء لعـوالمها الـرحبة الفسيحة .

ثانيا : بما أن النص الشعرى الحداثى نص مفتوح ، فإنه نص تجريبى ، طليعى لا يتأسس على نماذج سابقة ، ليست تجربته فى الواقع ، أو فى موضوع ما ، تجربته فى جدته ، وشكله ، وبنائه ، فى حساسيته واكتشافه . ولا تثريب على هذا الكلام . ولكن حين يتحول الشاعر إلى شاعر تجريبى ، فإنه يفجر أزمة فى العلاقة بينه والمتلقى ، إذ

بقدر ما ينجح المتلقى فى أن يصنع لنفسه نقطة التقاء بالنص الحداثى فإن الشاعر يباغته بنص آخر مغاير فى تشكيلاته وتعبيراته ، نص يصدم المتلقى فى رؤاه وفى معرفته التى شكلها فى مطالعاته للنص الحداثى ، فكيف يتسنى للمتلقى أن يلاحق الشاعر ، والوضع كذلك ؟ ! لقد وصل النص الحداثى فى العشرين عاما الأخيرة إلى أقصى مراحله وطاقاته الحداثية من التفجير إلى التشكيل إلى الترميز ، فهل آن الأوان أن يرسخ ما حققه فى تربة الواقع ، وأن يصل شعرة معاوية التى تكاد تنقطع بينه والمتلقى ؟ . إن التجريب مغامرة فى صالح الإبداع ، ولكنها تتحول إلى مغامرة ضارة ، إذا نتج عنها قطع الصلة بالمتلقى ، بالتوصيل ، بالرسالة الإبداعية الشاملة الدالة .

وعلى كل ، فإن ما قدمه رفعت سلام فى إشراقاته يعطى انفتاحا للنص ، ويفسح من احتمالات تلقيه وتأويله ، ويعزز الشعرية العربية عموما فى بحثها المتوثب المستشرف عن الابتكار والتمايز ، ونزوعها الحميم لتثبيت أركانها فى جسد الواقع كما ثبتته طوال تجربتها الحداثية ، سواء باصطفائه لشكل مغاير يسبح فى مداراته خطابه الشعرى ، أو فى تفرد الاختيار التعبيرى وترويض كلام اللغة لتبوح بمكنونها وتبتدع انزياحها الطريف المولّد الذى ينسرب بالشعرية فى الحياة ، ويفضّ أغوارها بشفرة الكتابة .

الهوامش :

١ ـ حيث تتجلى حداثة الشعرية فى بروز تقنيات عدة فى شكل القصيدة وطرق تركيبها ، وفى خلق ما يسميه كمال أبو ديب بالفجوة : مسافة توتر ، تتضمن الانحراف والتضاد والانتهاك والمقابلة والمفارقة ، بالإضافة إلى استخدام تقنيات القص والدراما والسينما من سرد وسيناريو واسترجاع وحوار وتعدد أصوات وكولاج ومونتاج . . إلخ. فى بنية القصيدة الحديثة وشعريتها. ويمكن فى هذا مراجعة تودوروف : الشعرية ؛ أدونيس : سياسة الشعر ، كمال أبو ديب : فى الشعرية ؛ صلاح فضل : شفرات النص ، مصطفى ناصف : الصورة الفنية وكتابات محمد بنيس ، بارت ، جون كوهين ، إدوارد سعيد ، على سبيل المثال .

٢ ـ كمال أبو ديب : فى الشعرية ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ١٩ .

٣ ـ هذا الشكل يحدد الدلالة ، بمعنى أن قصيدة بيتية ، على سبيل المثال ، تختلف فى طريقة تصويرها وتركيبها عن قصيدة تفعيلية أو قصيدة نثرية ، لأن اختلاف التركيب يؤدى بالطبع إلى اختلاف الهدف التصويرى ، ولا يفوتنا أن نذكر هنا أن قصيدة « إسماعيل » لأدونيس تأخذ هذا الشكل الوارد بالإشراقات .

٤ ـ تتكرر مفردة « الحلم » فى الديوان بشكل كثيف . وتواردها هنا استكمال دلالى بارز وانفتاح على آفاق الحلم واللاوعى ، ربما كان تطويرا لورودها فى ديوان رفعت سلام : وردة الفوضى الجميلة الصادر عام ١٩٨٧ ، وتواصلا مع كشوفاته ، خاصة قصائد : « منية شبين » « وردة الفوضى الجميلة » ، « تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية » .

٥ ـ أعنى أن تجربة ما قبل السبعينيات الشعرية كانت تضع حدا فاصلا بين لغة الشعر ولغة النثر ، بين قاموس الشعرية وقاموس الواقع ، أما الشاعر السبعينى فقد كسر هذا الحد ، وأقام نصه على أساس أن اللغة كل لا يتجزأ وأن النص ينبغى أن ينفتح عليها .

٦ ـ جون كوهين : بناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش ، سلسلة كتابات نقدية ، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٠ ، ص ٢٠٨ .

الغرف الأخرى وإشكالية الوعى

إبراهيم السعافين

(الأردن)

تكاد تُشكل هذه الرواية [1] منحي جديدا في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية ، ولعله يستخدم في بنائها أسلوبا تجريبيا لم نعهده في رواياته السابقة : (صراخ في ليل طويل)، و (صيادون في شارع ضيق) ، و (السفينة) ، و (البحث عن وليد مسعود).

وعلي الرغم من أن جبرا يكاد يكون أكثر روائيينا العرب ثقافة على الإطلاق ، اتصل بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا ، نهل من الفلسفة والأدب والفن والتراث الشعبي، وأفاد من رموز الثقافة المسيحية إفادة عميقة ، وتشرب روح الحضارة الإنسانية في فكره وفي إبداعه ، دون أن يؤثر ذلك كله على صلته بالحضارة العربية الإسلامية فكرا وثقافة وإبداعا ، فإنه لم يقع أسيرا للعبة التجريب التي كثيرا ما تقود بعض الشباب المبدعين من ذوى التجربة الغضة إلى خطر السطحية والتلاشي ، ومن هنا نرى جبرا لم يقع في شرك التقنيات الروائية المختلفة من أساليب الرواية السيكولوجية التي استلهمت كشوفات فرويد وتلميذه يونج وغيرهما ، مثلما لم يحذ حذو الرواية الجديدة في موقفها من المنطق الروائي أو من العناصر التقليدية ، ولم تغره تقنيات السينما أو المسرح أو الفن التشكيلي في اتباع مدارس معينة أو روائيين بأعيانهم . على أنه في هذه الرواية لم يغفل هذه التيارات جميعا ، فهو على وعي واضح بالموجات الحديثة في الفن ، وبالتطورات الأدبية ولاسيما الروائية وباتجاهاتها العامة ، وقد انعكس هذا الوعي بصور مختلفة في رواياته السابقة[2] .

وإذا كانت هذه الرواية تعكس موقفا تجريبيا في إفادتها من أساليب التحليل النفسي ومن علم النفس الإكلينكي ، فإنها لم تعمد إلى تفتيت الحدث الروائي أو تهشيمه كما لم تهشم المنطق الروائي إلى حد ما ، بقدر ما هشمت الوعي بصورة عامة : الوعي بالذات أو بالعالم الموضوعي .

ولعل من مزايا هذه الرواية قيمتها الرمزية التي تمثّل الوجه الآخر للبعد الواقعي ولا تلغيه ، وقد تمثلت هذه المزية في « المكان » الذي يقف عنصرا فنياً

مدهشا فى هذه الرواية . فالمكان وإن بدا محدداً متشابها محيّراً مربكا فإنه من الأدوات الرئيسة فى خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق ، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الحياة وبشاعة المصير ، فى مقابل مثل الإنسان وقيمه وأشواقه وأطماحه . ولعل طبيعة المكان فى هذه الرواية ، فى اختلافه عن روايات جبرا ، ولا نستثنى (السفينة) ، وفّرت لبنائها أهم عناصر النجاح ، فقد انحصرت أحداثها ، عدا استثناءات قليلة ، فى « بناية » . وهذه الاستثناءات فرضتها طبيعة البناء الذى يستعصى على أى رباط منطقىٍّ خارجى ، لئلا تفقد الرواية منطقها الداخلى .

وإذا كانت هذه الرواية قد نحت منحى تجريبيا ، كما قدمنا ، بحيث تستعصى على القراءة التقليدية أو التحليل التقليدى للرواية ، فإن تناول بعض العناصر البنائية البارزة أمر يصعب تجنبه هنا للوصول إلى قراءة نقدية فاعلة لهذه الرواية، ولو أدى ذلك إلى إعادة ترتيب الأحداث بطريقة منطقية تجعل المتابعة أمراً ممكنا .

-٢-

لعل من بين ما يميّز هذه الرواية اقتصارها على مساحة محدودة تجرى عليها أحداث تنبنى منها « الفكرة » أو « الموقف » أو « الإشكالية المعرفية » من خلال شخصيات مختلفة تنعكس أفعالها فى شخصية واحدة هى « الراوى » .

وبوسعنا أن نتابع حركة الشخصية الرئيسة فى «المكان» ، وهى حركة تبدأ فى « فضاء » وتنتهى فى « فضاء » وربما يمثل المكان هنا الجانب السلبى فى علاقته مع الشخصية الرئيسة ، إذ تبدو هذه الشخصية ، فى بداية الرواية ، فى مفترق طرق ، تنتظر من يجاوز بها إلى مكان ما ، ولعلها تود أن تنطلق إلى مكان آمنٍ من مثل « البيت » أو ما يقوم مقامه . فهو فى مكان يبعث على القلق والخوف وربما الضجر ، لأنه موقف غير آمنٍ محاط بالأسرار والكوامن ، فنرى المكان يلتحم بالشخصيات التحاما عميقا ، فالرجل ذو المعطف الأسود والرجل ذو المعطف المطرى ، والمنعطف والرصاص الذى يصيب العصافير بالذعر ، واللورى الذى يزدحم حوضه بالركّاب وينتهى بباب ثقيل يحجز حوالى الأربعين عن العالم الخارجى ، تشير جميعا إلى أكثر من « حياد » المكان ، بل إلى سلبيته تجاه الراوى . وتشتد وطأة المكان على الشخصية كلما تقدمنا فى تعرف أماكن جديدة ، فحين تقاد الشخصية بصورة تلقائية إلى عربة المرسيدس التى تقودها امرأة لتغادر المكان ، بلحظته الزمنية الثقيلة ، لا تلبث أن تكتشف أن المكان أسوأ بكثير من المكان السابق ، بل إنّه قبل أن يكتشف ارتباط المكان الجديد بشخصية قائدة السيارة يحاول أن يغادر المكان استجابة لغريزته أو لحدس من نوع ما ، غير أنه يعود عن فكرته ربما خشية المكان البديل بصحبة الليل والصحراء والحظّ الذى يصعب التنبؤ به . وحين يكتشف بعض الحقيقة يدرك أن السيارة ما هى إلا سجن ، وأن قائدتها هى السجانة ، ومن حينها تبدأ رحلته فى البحث عن الحقيقة من خلال علاقته بكل من المكان والشخصية .

ولعل أسئلة رئيسة تلح على إجابة مقنعة . . . ماذا يشكل عالمه الموضوعى ، ومن هو ، وهل هو شخصية منسجمة مكتملة أم مجموعة من الشخصيات المنشطرة ، وهل هذه المجموعة متناقضة أم منعزلة ، أم متوحدة يجمعها وعى معرفى جماعى يربط بين الأبعاد الزمنية الثلاثة للتجربة الإنسانية ؟! وما الأداة إلى معرفة الذات والشظايا والواقع الموضوعى إن وجد ، أهو العقل الواعى أم العقل الباطن ، أهو الشعور أهو القلب أهو الحدس أهو الحواس أهو ما يقول الآخرون وما يقدمون من معلومات؟!

فإذا جاز لنا أن نتصور أن الشخصية كانت تطمح إلى العودة إلى البيت « المكان الأمومى » بمفهوم فيلسوف الظاهراتية « باشلار » ، فقد فرض عليها فرضا أن تسحب إلى المكان المضاد ، إلى المكان الأبوى

البطريركى ، لقد بدأ التحول عن المكان السلبى لتجاوز قلق اللحظة الراهنة وما تشيعه من ترقب ، بيد أنه انتهى إلى قلقٍ أشدّ ، قلق المعرفة ، وقلق فقدان الأمن وربما رعب الخوف من الحاضر ومن آتٍ مجهول . لقد ارتبط قلق المعرفة بالزمان والمكان .

ومن المفارقة أن نتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة فى امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة ، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها وفى دهاليزها من جهة وفى علاقتها بالواقع الموضوعى من جهة أخرى ، وهو يثير مسألة تتنافى وفكرة نسبية الوعى أو امتلاك المعرفة وربما الشك فى الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما ، فثمة من يزعم أنه يمتلك المعرفة اليقينية ، ويتضح خطر الزعم حين لا يمسّ الحقيقة وحدها وإنما يصيب الإنسانية بأفدح الأخطار ، ولعل من بين من يزعمون هى المؤسسات الأمنية التى تؤمن بوجهة نظرها دون غيرها إيمانا يبلغ درجة اليقين ويلغى أية وجهات نظر مختلفة . ويزداد الأمر تعقيداً وفداحةً حين يغدو كل شىء مباحا من أجل تحقيق الهدف أى (الغاية تبرر الوسيلة) ، إذ تجهد المؤسسات الأمنية بكل طاقتها لتعرف، لتتحقق، لتكتشف المجهول : المجهول الغائر فى أعماق النفس، والمجهول المنطوى فى العالم الموضوعى بأبعاده وأجزائه.

فهل ثمة معرفة حقيقيةٌ وهل هناك معرفة مطلقة ، وإذا كانت ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة ، فهل هناك حقيقة فى عالم الذات أو فى العالم الموضوعى يمكن أن يظفر بها الباحث سواء أكان فيلسوفا باحثا عن الحقيقة ، أم أمنيا يبحث عن جزئيات تلبى حاجته المحدودة؟! أين يمكنه أن يجد الحقيقة فى عالم الذات المعقد ، الملىء بالحجر ذات الملفات المتعددة فى الدماغ وفى القلب والنّفس والروح والأعصاب ، على اختلاف نظريّات المعرفة ووسائل امتلاكها.

وأين يمكنه العثور على الحقيقة من خلال عدد من المخبرين على تناقض أهوائهم وعقائدهم وأحلامهم وأفكارهم، وعلى تناقض أمزجتهم ومصالحهم ورغباتهم، وعلى قصور معلوماتهم الذاتية أو الموضوعية ، وعلى تباين تفسيراتهم وتحليلاتهم واستنتاجاتهم ، على ما تعجُّ به معلوماتهم المختزنة من اضطراب وتناقض ، وما يعتريها من شكوك والتباس وتحريف وتزييف ، نتيجة القدم أو التلف أو الإهمال فتصبح المعلومات عبارةً عن أوهام فى أدراج تعشش فيها العناكب وتمرح فيها صنوف الحشرات من صراصير وحيات وعظايا وعقارب .

إنّ إشكالية الوعى أو المعرفة فى هذه الرواية لا تقف عند مصدر معين أو صورة معينة من صور الوعى أو المعرفة وإنما قد تمتد من الجزء إلى الكل ومن النسبى إلى المطلق ومن المادى والإنسانى إلى ما وراء المادى وما بعد الإنسانى ، فهى أبعاد متعددة ومتراكبة ومعقدة ، مختلفة المادة والنسيج والماهية.

وحتى تتضح أمامنا حركةُ البُعْد المعرفىّ فى هذه الرواية لابد أن نتأمل فاتحة الرواية التى تعد بمثابة ملمح بارز من ملامح حركة التجريب باتجاه التراث من جهة واستلهام منجزات الرواية الحديثة من جهة أخرى ، تلك التى تبدّتْ فى صور متعددة فى العقْدين الأخيرين من هذا القرن عند نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبى والطاهر وطار وجمال الغيطانى وغيرهم .

ولقد قدم جبرا لهذه الرواية بحكاية يشيع فيها الجوّ العجائبىُّ الغرائبىّ الذى عهدناه فى (ألف ليلة وليلة) (٣) وغيرها مثلما تفيد ديدالوس فى الأساطير اليونانية . تتحدث هذه الحكاية عن مغزى الفضول فى المعرفة ، وما تجرُّه غريزة حب الاستطلاع على الإنسان من مشكلات، ومهما تكن العاقبة يظل هذا الكائن المتفرد يشتعل فضولاً وتوقا إلى اكتساب المعرفة . لقد ظلت الأميرة تحاول أن تقتحم الغرفة الأربعين المحرمة بعد أن عرفت أسرار الغرف الأخرى ، وحين لم تنجح فى فتح الغرفة بصورة طبيعية فتحتها عنوة وحطمتها :

« ودخلت الغرفة ، وإذا هى تتفرع إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى ، ويتفرّع كل منها بدوره إلى المزيد من الغرف . وسمعت صوتا يقول لها :

« إذا كنت أنت أميرة ، فارجعى الآن قبل أن تندمى! وإلا فلن تخرجى مثلما دخلت! » فقالت : « يا إلهى، كيف عرف أننى أميرة ؟ لابد أن هذا صوت الشيطان!» ورفضت أن تعمل بما سمعت من نصيحة..» (ص ٤) .

واتّساقاً مع فكرة الرواية فليس ثمة يقينى وكل شىء قابل لأن يكون وهْماً فأوردت الحكاية رواية أخرى تقول : إن الأميرة

« ما كادت تجرّب المفتاح الأوّل حتى وجدت الباب غير مقفول ، بل إنّه تراجع مفتوحاً حالما وضعتْ يدها عليه ، كأنه كان فى انتظار مجيئها...ودخلت الغرفة. ...» (ص٤) .

وعلى الرغم من اختلاف الروايتين فإنهما لا تتناقضان وإنما تتكاملان فى المغزى العميق . فالغرفة الأربعون تقود إلى غرف أخرى وإلى دهاليز وسراديب ومنعطفات ومخفيّات أخرى ، ينتقل بها شوق الإنسان إلى المعرفة من لحظة إلى لحظة ، ومن مكان إلى مكان دون أن يكتسب المعرفة النهائية أو أن يحقق اللحظة المطلقة ، لقد دخلت الغرفة الأربعين فى الأولى، وشعرت أن نداء التحريم الذى انتهى إلى سمعها ما هو إلا من صنع الشيطان فلابدّ من رفض النداء الشرير ومتابعة البحث عن المعرفة .

فإذا كان السّعى وراء المعرفة وحب الاستطلاع طبيعةً كامنةً فى الإنسان ولنْ يتوقف بعد تحقيق أى إنجاز، فإنّ الرواية الثانية تعبّر عن مغزىً آخر ، فقد يتوهم الإنسان عقبات يكاد يحجم عن التصدى لها أحيانا فى حين يبدو حلها متاحا فى متناول اليد ، لا يحتاج الإنسان فى الظفر بها إلى أى عناء .

وإذا كان ارتباط المكان بالزمان يمثل تلاحما بين الشيء واللحظة ، فيتشيأ الزمن فى وعى الإنسان بصورة أساسية ، إذ كثيرا ما تبعث الذكريات الزمن وهو يعبق برائحة المكان ، فإن أحداث هذه الرواية تقع فى زمن قصير لا يزيد على يوم واحد فى مكان يكاد يكون واحدا. فالمكان ينطلق من المتّسع المفتوح المتمثل بالشوارع والطرق والصحراء والميادين الكبرى ويعود إلى المحدود المغلق المتمثل ببناية (ربما بناية الأمن) ذات الغُرَف المتعددة المُرْبكة المحيّرة التى تقدم جوّاً غريباً مثيرا ، والمكان هنا فى اتساعه وانغلاقه لا يشير بالضرورة إلى رمز واضح فيما يتصل بثنائية الانفتاح والانغلاق ، فيبدو المكان فى وعى الشخصية سلبيّاً فى الصورتين ، فمن حيرة وضياع وربما فى فراغ وفضاء رهيب إلى حيرة وشكّ وتمزُّق شبه تام بحثاً عن الذات والموضوع .

فالشخصية فى فاتحة الرواية تسعى إلى معرفة الحقيقة المطلقة دون أن تنحصر فى موضوع معين أو موقف محدد . ولعل الموقف الذى أثار قلق الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فتاة اللورى وفتاة المرسيدس ، مما جعل الشخصية تحاور الفتاة بما ينير وجهة النظر التى تقوم عليها هذه الرواية :

« ــ ألا تريد أن تبقى فى شىء من الشك ؟ »

« ــ أفضل أن أعرف الحقيقة ، إذا استطعت» .

« ــ أية حقيقة ؟ »

« ــ أوه . . . الحقيقة القابلة للمعرفة ، على الأقل » (ص ٥) .

وفى سياق هذا الحوار تقول الفتاة للشخصية عبارةً ذات مغزى : « طبعا هناك أيضا الحقيقة التى ليست قابلة للمعرفة ، . . . » .

وبما أن الرواية ربطت الوعى فى حركتها بالمكان ، فقد مهدت للشخصية بالانطلاق نحو « الضيّق » للإمعان فى تشويش فاعلية الذاكرة / الوعى وربما تدميرهما ، فتمّحي المعالمِ وتتغير آثار الفاعلية من المعرفة إلى الجهل ، وتختلُّ وظيفة التصور وفاعليته ، حتى تشعر الشخصية بأنها تجهل مدينتها وهى التى تعرفها شارعا شارعا:

« إنّنى ابن هذه المدينة ، وأعرفُها شارعا شارعا، بل شبْراً شبْراً . وأرعبنى أن أُدرك أننى أجهل مدينتي . لم تقع عيناى على مبنى أعرفه . بل ربّما لم تكن هناك مبان ... » (ص ١٨) .

ويبدو أن الوعى يتناسب عكسياً مع الاقتراب من عالم البناية ، فما إن تقف الشخصية على بوابتها حتى يبلغ به الشكُّ حَدّاً يحاول معه الفرار على صعوبة الفعل وخطره ، وحين يلج عالم البناية تتضح صورة وعيه بالعالم الموضوعى الذى يبدو غائما ومهزوزا . بل إن وعيه بذاته اضطرب هو الآخر فلا يغدو متأكدا من هويته أو من هوية الآخرين الذين تختلط صورهم ومواقفهم وأدوارهم .

وغدا البحث عن الحقيقة فى هذه الغرف المتعددة عسيرا جدا ، فالشخصية تقوم بذلك فى عالم لا يملكُ المقدمات الصحيحة المطلوبة ، فهو فى ملفات « البناية » « نمر علوان » بماضيه النضالى وبما أُثر عنه من أفكار ومواقف واتجاهات ، وبما ألّفه من كتب أو بمهنته التى يمارسها ، ويحقق معه (أو تناقشه) من ملف قديم يغص الدُّرج الذى يحويه بصنوف من الحشرات . ومن المفارقات التى تدعو للسخرية أن « البناية » على استعداد لإثبات صحة أيّة معلومات تحصل عليها بأية وسيلة سواء أكانت عن طريق الوهم أو الخطأ ، أم عن طريق الاختراع والابتداع . ولعل حديث « عزام أبو الهور » أحد رجال هذه البناية إلى الشخصية ذو دلالة مهمة على مشكلة (المعرفة / الحقيقة) فهو يرى أن الذى يكتب ومصادره قليلة ونادرة يتشبث بهذا القليل النادر ويأخذ منه بعض حاجته ، وإذا لم يجد شيئا أبدا فإنه إمّا أن يعتذر أو أن يختلق من عنديّاته كلاما ، وهم لا يقومون إلا بالاختلاق الكامل ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم :

« هذه الحالة التى نجابهها فى معظم نشاطنا اليومى . الاختلاق ، التلفيق ، أوْ ، إذا أردت كلمة أجسمل ، الابتكار . . . أنت لست معى؟» .

. . . . .

« هذه الأوراقُ مثَل على ما أقول . لا ، لن أُزعجَكَ بقراءتها عليك ، ولن أُرهقَك بإعطائها لك لكيْ تطالعَها فيما بعد . هى هنا، كدليل ، كوثيقة . فالتوثيق فنٌ بدأنا اليوم نعرف خطورته فى حياتنا الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية . تاريخ يتراكم فى تراكم الكلمات والأوراق ، وعلينا أن نعرف كيف نجعل هذا الحبر المسكوب مفيداً لعصرنا، والعصور القادمة .

العفو ! أقول هذا مجازا فهذه الأوراقُ ، كما ترى ، معظمها مطبوع بالآلة الناسخة . والابتكار ، بل الإبداع ، أمر أساسيٌ فيها . نحن هنا نكاد نقلد البارىء عزّ وجل ، فى أننا بين حين وآخر نخلق أشياء من العدم . . . » (ص٦٦ - ٦٧) .

وقد ظهرت معضلةُ الوعى أو الحقيقى فى إدراك تفصيلات المكان ، فلا شىء قابل للمعرفة الحقيقية أو

اليقينية ، فالشخصية يطلُّ من نافذة ، خَلْفَ الستارة ، على المساجين / الجمهور / ركاب الشاحنة ، وحين يعود ثانية إلى هذه النافذة لا يرى خلف الستارة إلا حائطاً أصمّ ، وحين يحاول فتح الباب يجده مغلقا لا يستجيب ، حتى إذا أعاد المحاولة مرّةً أخرى انفتح أمامه الباب دون عناء .

والشخصيات أيضا بلا ملامح نفسية واحدة ، إذْ يستحيل وعيها على نحو معين ، فليس ثمة واضح أو ثابت ، فقد يبدو « عزام أبو الهور » رئيس الحفل صاحب الكلمة المسموعة إلى أن نكتشف أن الفتاة المرافقة تشتمه وتحقّره وترسله إلى من فى « الحظيرة » ، ونكتشف أيضا أنّه يخشى من هو أقلّ مكانةً من مثل « عليوى » ، فنراه فى قمّة ضعفه وهو يبوح/ وربما يمثل، وينتهى فى الرواية ، مختفياً وربما قتيلا . والشخصية ليست محددة الهوية فهى مرة « نمر علوان » وثانية « عادل الطيبى » وأخرى « فارس الصقار» ولا ندرى أهو إحدى هذه الشخصيات ، ولعله هذه الشخصيات جميعا. إن الشخصية تغادر « البناية » التى تعجُّ بالمخاتلين والمخادعين والممثلين والمزوّرين والمنافقين إلى مكان أوسع لا يقل عجائبية عن المكان الأول فنلتقى به فى محطة لالتقاء القطارات وفى المطار الدولى ثم فى سيارة مرسيدس تعود به من المطار إلى مكان جديد يلتقى فيه جمهوراً ينتظره فى « المريديان » ، لقد جاءت به إلى « البناية » الفتاة التى تشظت فى أشكال وأسماء مختلفة ، وعاد به سائق يعتمر الكوفية والعقال اتضح فيما بعد أنه « عليوى أبو الأزرار» . وإذا كاد المكان يكون أبرز عنصر فى هذه الرواية فإنه ليس ظاهرة مستقلة منعزلة عن البعد الإنسانى على نحو ما يرى آلان روب جرييه [٤] ، فالمكان هنا مرتبط بالإنسان من جهة ومتحيز أيضا من جهة أخرى ، فهو ظاهرة لها أبعادها الواضحة ، فبدءاً من الأسطورة مفتاح النص ومرورا بالغرف العديدة والسراديب والأدراج والأثاث والعربات من سيارة المرسيدس إلى عربة اللورى ، إلى الأشجار والشوارع والمنعطف ثم القطار والمطار والفندق ، لعلنا نلاحظ أن هذه الأماكن تمثل نقيضا للمكان الأمومى[٥] . فإذا كانت الشخصية تشعر بالأمان فى منزل الطفولة الذى يقدّم المعرفة الأولى بإنارة الوعى ، ويمثل العلاقة الإيجابية بين المكان والشخصية ، فإنّ هذه الأماكن تقع فى الاتجاه المناقض للمكان الأمومى ، إنها رحلة الذات خارج هذا المكان بحثا عن وَعْى يبدو شبه مستحيل . إن هذه الأماكن تقدم تشويها للوعى وتمزيقا له ، فالأشجار لا تَحْمى العصافير التى تَفرُّ مذعورةً بفعل الرصاص، والشوارع التى تتحرك فيها شخصيات مريبة غير مستقيمة ولا آمنة ، فيها المنعطفات والمفاجآت والغموض ، وحوض الشاحنة المُغلق يصادر الوعى ، والبناية عالم منعزل لا ترتبط بسبب واضح بالمدينة ، تقع على أطراف الصحراء حيث التيه والضياع ، فالشخصية التى تعرف مدينتها شبرا شبرا تفقد الوعى وتجهل مدينتها حتى تصبح على مقربة منه .فالبناية هنا ، تمثل النقيض الساطع للمكان الأمومى حتى يغدو الأمن فى هذه البناية من أسماء التضاد يبعث على المفارقة والسخرية المريرة ، إذ تفقد المفاهيم والألفاظ دلالاتها وتصبح القيم والمعلومات ومستويات الوعى أشراكا يقع فيها الباحث عن الحقيقة . ولعل غرفة الأضابير (الملفات) أشد جزئيات المكان دلالةً على مأساة الشخصية فى موقفها من المعرفة والوعى ، إذْ يفترض أن هذه الملفات هى التى تحدد هوية الشخصيات ، وتؤكد مستويات الوعى ، فإذا الذين يشركون الإله فى صنعته « العالم بكل شيء » ، وهى مفارقة عجيبة، يكشفون عن جهل فاضح ومعرفة سطحية بل شائهة.

ومهما يكن ، فإن المكان لايبدو محايدا بل عدائيا، ليس أموميا بل شبحيا ، إن صح التعبير ، يبعث الرُّعب ويزيف الوعى والهوية ويسحق الماهية . ويبدو المكان فى جزئياته المختلفة على تباين أشكالها : المفتوح والمغلق ، المستقيم والمتعرج ، الممتد الفسيح والمحصور الضيق،

معاديا للشخصيّة، معزّزاً عناصر القلق والخوف وفقدان الوعى أو الهوية .

ولعلنا لا نستثنى هذه الجزئيات فى رحلة العودة ، وإن كنا نظفر ببعض الإيحاءات التى ترمز إلى التغيير ولعله التغيير الجزئى المرحلى فى ثنايا الرواية ، إذ تنتقل الشخصية من البناية عبر رحلة كابوسية / حلْمية ، عبر تقاطعات وتشابكات غير أليفة من مثل محطة تقاطع القطارات أو المطار . وإذا كانت رحلة العودة مهما تبعث من ذكريات مؤسية تشير كما قلنا إلى لمحات تغيير تناقض نقطة الانطلاق إلى البناية إذ تقابلت اللحظتان : هبوط الظلام / ظهور الشمس الحمراء اللاهبة ، وإذا كانت هذه الرحلة تنطلق من المجهول إلى المعلوم من المكان المتشعب المتعرج المقفل إلى المكان الظاهر الفسيح الممتد الذى تتضح فيه الأشياء تحت أشعة الشمس الحمراء الملتهبة ، فإن الرواية قد تفاجئنا باحتمالات جديدة ، فعالم الغموض والألغاز الذى عشناه مع الشخصيات المتشظية المنشطرة يلوح لنا من جديد برموز الرحلة الأولى، فنستمع إلى السائق « عليوى / الوجه الآخر للفتاة » وهو يخبر الشخصية (فارس الصقار هذه المرة) بأن حفلا ينتظره فى « المريديان » يوقع فيه على نسخ من كتابه « المعلوم والمجهول » ، ليلتقى عالم البناية وعالم « المريديان » من جديد .

إن محاولة الظفر ببناء رمزى قائم على تنظيم للأحداث التى مرت بنا فى عالم الرواية الذى يمتزج فيه الكابوس والواقع ، ويتداخل اللاوعى والوعى ، تبدو أمرا عسيرا ، إذ إنّ الكاتب يصر على هذا الامتزاج والتداخل فى أية لحظة زمنية وفى أية طريقة لاكتساب الوعى أو المعرفة ، لذا تبدو فى رحلة العودة بعض العلامات الإيجابية ، لكنها لا تشكل على وجه اليقين عوْدةً إلى الوعى أو الإيجابى لأنها رحلة اللاوعى الكابوسية ، إذ ربما كان عالم اللاوعى أكثر موضوعيةً فى التعبير عن عالم الشخصية من الواقع الموضوعى نفسه .

-٣-

وإذا كان الكاتب اختار هذا الأُسلوب فى تشكيل روايته ليضفى جوا من الغرابة والبعد عن المنطق ، من خلال كشوفات علم النفس ولاسيما عالم العقل الباطن وانشطار الذهن [٦] وانفصام الشخصية وتشظّيها ، ومن خلال نتائجها فى الرواية النفسية وفى أعمال مبدعى السيريالية ، فإنّ الرواية اختارت هذا التشكيل أُسلوباً فنّياً بصورة أساسية أكثر منه منهجاً للمعرفة وطريقةً لامتلاك الحقيقة التى تؤرّق الإنسان فى حياته ، فقد حملت الرواية كثيراً من المنطق والتنظيم فى لمحات انبثاق الوعى وسط ضباب الاستلاب وفقدان الوعى وتهشيم المنطق الروائى .

فقد تبدو الشخصية ضائعة فى لحظة انطلاقها فى ذلك الميدان / المكان العدائى :

« كانت الساحة ميدانا كبيرا من ميادين المدينة ، تمتد على جانب منه أشجار اليوكالتبوس الكثيفة ، وعلى الجوانب الأخرى مبان متراصة عالية ، كان ميدانا موحشا ــ فى تلك الساعة . لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه ، ولا تعبره سيارة أو مركبة من أى نوع .

والوقت ؟ كان عصرا ، بل بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام ، فى تلك اللحظات القلقة الموحشة التى سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطىء القدوم . وضوء النهار المتبقى رصاصى ، أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن . والساحة العريضة خالية ، خاوية ، مهجورة ، منسية من الله والبشر . كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى ، من يحب ، كأن وباءً قد اجتاحها ولم يرحم أحدا » .

ولكن الشخصية ، مع ذلك ، موظفة فى الأساس للتعبير عن « فكرة » و « موقف » و « إحساس » أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية « واقعية » تتميّز بملامحها النفسية والخارجية فهى تحمل وجهة نظر الكاتب تجاه الواقع مثلما تحمل تصنوراته عن عالم الداخل أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية تنمو وتتطور من خلال علاقتها بالأحداث ، والشخصيات التى تزخر بها الحياة . فإذا كانت الشخصية تحتمل أن تكون مجموعة من الشخصيات المنشطرة أو المتشظية شخصيات نمر علوان وعادل الطيبى وفارس الصقار وأسماء أخرى مشتقة من هذه الأسماء أو أسماء أخرى بعدد بطاقات الهوية التى كانت فى جيبه من مثل الدكتور فخرى حسن منصور ، أخصائى بالعظام من جامعة أدنبرة ، أو المهندس المتمرس حافظ موفق الذى يحمل بطاقة من نقابة المهندسين أو أحمد الهاشم مساعد رئيس دائرة بوزارة الشئون الاجتماعية أو الملاحظ الفنى عبد النور عبد الأحد أو المدرس على حسين على بثانوية الرشيد أو محسن حنتوش الشوملى مقاول البناء أو آخرين يحمل بطاقاتهم، فإن هذه الشخصيات جميعا شخصيات إيجابية لا تعكس نقائض فى الكسر والأشطار وإنّما هى أشطار متكاملة قد تعكس حالات نفسية أو أمزجة إنسانية وقد تعكس أيضا مستويات اجتماعية أو ثقافية أو مهنية ولكنها ليست بالضرورة متدابرة متصارعة ينسحب عليها مفهوم الانفصام أو الانشطار .

وإذا جاز لنا أيضا أن نبتعد فى التأويل وربما نغلو فى التفسير ونرى فى الشخصيات الأخرى الذكورية والأنثوية : عليوى أبو الأزرار وعزام أبو الهور وراسم عزت وعلى التواب ، ولمياء ويسرى المفتى وهيفاء الساعى وغيرهن ، أشطارا نقيضة للشخصية نفسها ، فإن ذلك كله لا يحول دون ظهور « وجهة نظر » مسيطرة فى الرواية تتسامى على الضعف الإنسانى والتشويه والتزوير والظلم والتمييز العرقى والعنصرى ، فترتفع من عالم الدهاليز والمخفيات والسراديب والغموض (فى العالم الموضوعى أو دواخل النفس السرية) تظهر من خلال موقف الشخصية (المبدئى) الذى لا يسمح بالتخاذل أو الانهيار ، وسواء أكان هذا الموقف صوت شخصية مناضلة (مفردة) أو صوت شخصية انشّطرت فى أجيال متلاحقة أو فى آحاد عديدين فى الجيل الواحد تؤمن بالموقف الواحد وتصدر عن مزاج نفسى واحد ، أم كانت مقابلا خيّراً إنسانيا لصور البشاعة والقمع والطغيان فإنّ لمحات الوعى التى تظهر فى الرواية قد أحسن الكاتب تخطيطها فى بناء الرواية الكلّى.

ولعل الشخصية تكاد تتهاوى فى معترك الصراع ، ولكنها ما تلبث أن تظهر رافضةً بقوة لما تعتقد أنه مزور أو مزيف ، فهى تبحث عن الحقيقة « القابلة للمعرفة ، على الأقل » (ص ١٥) ، وترفض ما يفرض عليها فرضا ، وتظل تعى رغم الإيهام والتضليل أنه ينبغى بمسافة ما بينها وبين عزام أبو الهور حين يتمثل بالقول صاحب الشخصية: « يشركك التعس فراشا مع أغرب الناس طباعا » (ص ٧٣) .

ولم يتهاون فى موقفه الأخلاقى من سلوك رجال « البناية» فقد ظل ينتقد تصرفاتهم ومعاملاتهم من مثل رد فعله تجاه انتقاص عليوى من شأنهم .

« ــ ولم لا ؟ هؤلاء الناس كلهم ، أليسوا بشرا مثلى؟ » (ص٩٢).

وهو يعى تصرفات « ساجنيه » على الرغم من « شكه » أو « غياب وعيه » فيرفض ما يكتبون من معلومات فى أوراقهم :

« أرفض أن أقرأ تلفيقاتك » (ص ٩٨).

وبوسعنا أن نتأمل أبيات المتنبى التى استشهد بها وهى تمثل قمة الوعى مثلما تمثّل وضوح الهدف [٧] :

« . . . ومع هذا فإن ثمة أبياتا للمتنبى ، أيها السادة ، تتردد فى خاطرى ، وتتمنع على النسيان حتى فى ذاكرتى ، تعرفونها جميعا

ولا شك :

« كلمــــا أنبت الزمـــان قناة

ركب المرء فى القناة سنانا »

« . . . كان المتنبى ، بلغة اليوم ، واقعيا ، لا يخدع بشيء ، وقد رأى من البشر ما أقنعه بمقولته الشهيرة :

« والظلم من شيم النفوس فإن تجد

ذا عــفــة ، فلعــلة لا يظلـــم »

« . . ولكن ، لنستمر مع المتنبى برؤيته التى سينتهى بها إلى ما يعنينا اليوم :

« ومــراد النفــوس أصــغــر من أن

نتــعــادى فــيــهــا وأن نتــفــانى

غــيــر أن الفــتى يلاقى المنايا

كــالحــات ولا يلاقى الهــوانا . . »

فى هذه الكلمات القليلة نجد الدرس الذى سيتعلمه فيما بعد هاملت شيكسبير [8] ، مع أداء الثمن : مراد الإنسان، مهما كبر ، أصغر من أن يسمح بخلق العــداوات التى تؤدى بشرّها إلى إفناء الواحد منا الآخر....» (ص ١١٠-١١١).

ويصل الوعى مداه حين يثور فى وجه سدنة البناية الذين يشوهون الوعى ، إذ يبدو فى هذه اللحظة فى تمام وعيه وفى كامل ثورته يوجه خطابه الأخلاقى إلى القائمين على الهزلية السخيفة ، فإذا كان الحدث يتحرك فى أجواء الغرائبية والعجائبية ، فإن حديث الشخصية يصب فى أحد المحاور الرئيسة من « وجهة النظر » التى يقوم عليها بناء الرواية من مثل قوله :

« ـــ نبيذكم الفاخر هذه الليالى ذكرنى بليال أخرى من الفرح ، كان معظمها أيام طفولتى ـــ وطفولتكم ـــ البعيدة، البعيدة جداً عنا هذه الليلة. ليالينا الآن ، أيها السادة، تخنقها الدماء ، ووراء بابكم الكبير هذا ، ووراء مصراعيه السامقين، تتراكم الجثث . . . آباؤنا ، أبناؤنا، أطفالنا ، نساؤنا ، يقتلون فى كل لحظة ، بوحشية منظمة. فى كل لحظة، بيوتنا تنسف ، ومدننا تحرق ...» (ص١١١).

وهو يعى الزاوية التى يهاجم منها حين يتحدث عن العالم الذى يجابهها ، أو الساحل الذى عاد إليه :

« . . . الساحل الصاخب بالنذالات والجرائم. لماذا؟ لكى أجابهها بإرادتى ، لكى أجابهها ورأسى مرفوع ، وعيناى مفتوحتان ، متشبثاً برؤيتى التى لن تزعزعنى عنها ـــ... ـــ الرياح العاتيات . . . » .

فالكاتب يترك الشخصية تمتلك وعيها وتستعيد ذاكرتها لتتخذ بمعرفة أقرب إلى اليقين ، وبشواهد تشير إلى الحقيقة الناصعة ، حتى نكاد نتصور أن الكاتب يراوغ هنا باتخاذه هذه التقنيات الأسلوبية حيلة فنية فى المقام الأول فتغدو « وجهة النظر » جلية فى امتدادها من الذات إلى الآخر ومن المحلّى الآنى إلى الإنسانى المطلق :

« أنا ما جئتكم هذه الليلة إلا مرغما ، متعثرا، ولو كان بوسعى أن أرفض المجيء ، لرفضت ، والله! وذلك أننى أتساءل بإلحاح ، لماذا تريدون أن أكون ضيف الشّرف لديكم؟ فى هذا العالم المهووس بجرائمه المندفع بجنون كل يوم من مجزرة بشرية إلى مجزرة ، ما الذى أستطيع أن أحققه لكم لأكون أهلا منكم لهذا الاهتمام ، وهذا العناء ، وماذا حققتم أنتم فى هذه الليالى الدامية التى ضج هواؤها بالصراخ والعويل ، سوى أن تسدّوا

الآذان بأصابعكم بين الحين والحين ، وتهيئوا لأنفسكم وليمةً قد تكون الأخيرة ، وأنتم لا تعلمون ؟

اسمحوا لى أنْ أُكرر ، أيها السيدات والسادة : وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث . وإذا لم تتداركوا الأمر قريبا ، فإنها ستنتشر أمامكم ، هنا، على الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه بالذات . . » (ص ١١٤) .

ففى حين نرى شخصيات شريرة تمسك بخناق الشخصية لتشيع جوا من الإحساس بالفجيعة والانسحاق نرى الوعى يتجلى ناصعا فنرى الشخصية تفكر بصفاء ، وتتصرف بنقاء بصورة لا نعهدها عند من غاب وعيه وتمزقت شخصيته وانسحقت إنسانيته ، فالشخصية على هذا النحو ، واعية قوية ليس فيها مظنّة من تشتت أو ضعف أو ضياع ، فنراها تقول فى ذروة الإيهام بواقع بديل :

« لا ! كان ذلك أكثر مما أطيق! لئن كنت فقدت ذاكرتى، فإننى لن أرضى بأن أتهم بفقدان المنطق والعقل كذلك .» (ص١٤٦).

ومن الصعب أيضا أن نسلم بأنه فقد الذاكرة ، فذاكرته حية يقظة تمدها ذاكرات جماعية متعددة على نحو ما سنرى فيما بعد ، وقد أسعفت المؤلف لغته الشعرية التى تنبنى بالرواية بناء عفويا ، إذ تتألق اللغة بكثافة الشعر وإيحائه ورموزه ، وهى لغة الأعماق والأحلام وعالم الباطن التى تحمل شعلة النار الأزلية لتضىء بها الواقع وعالم الوعى :

« قد تحكمون على شىء هو من خلق خيالكم ، مدفوعين بأهوائكم الخاصة فتسمونه هذيانا . أما أنا فأرفض أن ينسب الهذيان إلى .

إنى لا أتحدث إلا عما يتأجج فى داخلى ، فى أحشائى ، حيث النار أبدا تشتعل ، وهى النار التى أريد أن ينتشر لهيبها فى كل اتجاه عسى أن يصيبكم شىء من أوارها ، من قوة حرقها . . .

أيها الأستاذ الجليل ، أيتها الأستاذة الجليلة ، أيها الطلبة الأعزاء ، لو أن الغيوم تحمل الغبار كما تحمل الماء/ لأمطرت علينا دماء الذين عشقناهم... إن كنتم تتصورون أن فى هذا القول هذيانا ، فإنكم فى محنة لن يستطيع أحد إنقاذكم منها .. قد أكون شطرت شطرين ، أو ألف شطر . ولكننى أحمل الأشطر والشظايا والكسر كلها بين جنبى ، وأنا أعلم ، حتى لو فقدت ذاكرتى، أننى رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه ، مستمدا القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمعت فى داخلى ، كما تجمعت الأشطر والشظايا .

ومن قال إن عليها أن تلتئم وتتوحد ، ما دامت هى هناك ، موجودة فاعلة ، تكافح لكى تصعد إلى منطقة الضوء ، إلى الوعى القلق الرجراج ، المهدد بالسقوط ، بدوره ، إلى منطقة أخرى من الظلام؟ كل ذاكرة فىّ جمرة متوقدة كساها الرماد ، والجمر كثير ، ولكن يا للبؤس ، فإن الرماد أكثر ، أكثر . .. بكثير . . . » (ص ١٤٧) .

ولعل فيما قدمنا ما يوضح طبيعة الشخصية الحقيقية ، وأهم من ذلك ما يؤكد « فكرة » الرواية التى تطمح أن تقدمها ، فالشخصية ليست فردا له سمات تميزه بقدر ما هى نموذج تلتقى فيه كيانات إنسانية أكبر، أو بتعبير أدق يمثل الجماعة الإنسانية الأصيلة ، فهو صاحب الهم والقضية ، مالك الجوهر والروح ، الساعى إلى الجماعة فى حالة التفرد أو التوحد ، فى

حالة الانفصال أو الاتصال ، وتظل الشعرية التى تحاور نصوصا أخرى شعرية أو تحوز على شروط الشعرية تعمق إحساسنا بوعى الشخصية وسط هذا العالم الذى يسرع بخطى حثيثة نحو الهاوية أو الدمار فيحاول الكاتب من موقعه الفريد الفذ الوقوف فى وجه هذه الحالة المرعبة موحدا بين الوعى واللاوعى ، مستنجدا بالعقل الباطن ، بالوعى المستور فى الظلمات لينطلق صعدا إلى منطقة الفعل / منطقة الوعى فنرى الشخصية تفكر وربما تحتج بصوت عال :

« ومن هنا ، فإن التعاسات تتراكم ، والآلام تتراكم ، والعواطف الهادرة كأمواج البحر تحبس فى القواقع ، كما الجن فى قماقم سليمان ، وتحبس معها الصور الرائعة المستحيلة . . . قد أتصور أنّ من أصابع يدى، إذا نفضتهما هكذا ، تتساقط الجنان ـــ جنان الله الخالدات على الأرض، والرجال والنساء فى عشق أبدى . . . ولكننى أعلمُ أن أصابعى هذه تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآثام ، فتحمل هاويات الجحيم مكان الجنان ، والرجال والنساء فى عذاب أبدى . . . .

وقد مررت بذلك كله فى هذه الليلة والليالى الأخريات الطوال ، فى هذه الغرفة وفى الغرف الأخريات التى كنت قد سهوت عن وجودها، حتى قلت فى النهاية ، ما قاله إنسان آخر ، فى بلد آخر ، فى عصر آخر ، لعل جهنم وحدها تهيء مأوى لتعاساتى اللعينة » (ص١٤٧) .

فالشخصية فى تداخل لغتها مع نصوص أخرى تتطلع ، فى مجاهدتها ، إلى الاتصال بالمفهوم الصوفى فى تجاوز العقبات وقهر الرغبات ، باتجاه اكتمال الذات ثم توحدها فى ذروة الكشف مع الجماعة ، وهذا ما نلحظه فى تناصّها مع المتنبى حين يتطابق القول مع الفعل ، وتضيق المسافة بين الأبعاد حتى تتلاشى ، وما نلحظه أيضا فى تناصه مع الشاعر الميتافيزيقى الإنجليزى وليك كوبر (١٧٣١ – ١٨٠٠) الذى يصرخ فى قصيدة له تحت ضغط انفعاله معتقدا أنه سيكون هو نفسه العلامة للانتقام الإلهى (٩) .

إن الشخصية تجاهد ، من أجل الارتفاع إلى منطقة الوعى وإلى امتلاك الخبرة « المعرفية » فى كل مكان لتتزوّد بما يعينها فى النهاية على تحقيق الهدف سواء أتجاوزت ذاتا منشطرة ، تتشكل ، فى وعيها ، بصور متدابرة ، أم كانت ذواتا متعددة معزولة فى جزر متباعدة نائية تبحث عن فرصة اللقاء لتتوحد معا من جديد ، ويظل الآخر مدانا فى وعى الشخصية فهى تخاطب من يسمى « الدكتور راسم » :

« . . . يامزوّر ، يا متآمر ! » .

وتقول لمن تُدعى « لمياء » :

« ـــ أنت أفعى فى جنة لم يخلقها الله ، بل الشيطان » (ص١٥٤) .

وتتفهم أبعاد اللعبة :

« ولكن يسرى ليست حقيقية . مجرد شخصية فى رواية، فى كتاب . . . » (ص١٥٥) .

فالآخرون هنا هم الذين يقومون بتزييف الوعى . وعلى الرغم من الاحتمالات التى تشير إلى إعادة الدّورة، على نحو ما يرى جبرا مفهوم الزمن فى الحضارة العربية وفى السرد العربى أيضا ، فإن إمكانية التجلى والكشف والصعود إلى الذروة تظل قائمة ؛ إذ تقول الشخصية فى طريق العودة من المطار صباحا :

« وتطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد. كانت الشمس قد طلعت حمراء ملتهبة من

بين غيوم شفيفة ، بدت وكأنها تريد أن تلازمها وتشتعل معها ، والشمس ترتفع نحو زرقة مترامية لا تنتهي ، ؟ رياكوردة هائلة والسماء تتلألأ كاللازورد » (ص١٦٢) .

ومهما يكن ، فإن الشخصية ، كما يبدو ، لا تمثل موقفا فرديا فحسب ، وإنما تمثل موقفا جَمْعِيّاً ، تمثل الذاكرة الجماعية التي تشظت في الأمكنة والأزمنة والناس ، ومن هنا تكتسب الذاكرة الفردية قوة وعي عجيبة ومعرفة تمثل الوعي الجماعي الذي تحدّر إليها من خلال التراكمات المعرفية الجمعية عبر الأجيال .

ويغدو من السهل عليها ، على الرغم من حرج موقفها وضعفها الآني بين مزوّري الوعي ومشوّهيه ، أن تجابه سدنة البناية الذين يزعمون أنهم قادرون على معرفة كل شيء ، وتقديم الوعي والمعرفة لكل باحث ، فنكتشف في ساعة ضعف أن هؤلاء مثقوبون منخورون ، يكيد بعضهم لبعض ، ولا يكاد يثق أحدهم بالآخر ، فما تسنح فرصة حتى ينقضَّ أحدهم على الآخر .

وإذا كانت الشخصية قادرة على المجابهة وفك الحصار والانطلاق من أعماق الغرف والدهاليز المعتمة إلى آفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة ؛ إذ تجتمع الوردة الحمراء والطفلة والشمس الحمراء الملتهبة الطالعة من الأفق البعيد لتشكيل إطار لوحة التغيير، فإنّ هذه الصورة الجديدة التي تمثلها لوحة انبثاق الوعي الذي يغير العالم ويتجه به إلى مسار جديد يتفادى الاتجاه نحو الدمار ، لا تلبث أن توحي بدائرة جديدة ، تبدأ بالمعاناة لتنتهي بالفن من الحلم ، إلى الفعل [١٠]، وكأن رؤية المؤلف الواعية لحركة الزمن الدائرية تتجسد في رؤياه الفنية ، من خلال هذه الرواية الإشكالية التي تعاملت مع الزمان والمكان من خلال بنية مكانية ، صورت معاناة الإنسان في انشطار صوره الفكرية والشعورية و « الفعلية» ثم في تجمعها من جديد ، معاناة الإنسان في شرطه الأدنى ومعاناة الفنان في شرطه الأعلى، وهي صورة الفرد الذي يحارب ضد الفناء والشر والعدم ويصلح أن يكون بجدارة محققا للوعي الجمعي الذي تشظى وانشطر في شظايا وأشطار وكسر تتبعثر في مراحل الانهيارات وتتجمع وتعود إلى الحياة مجتمعة كما ينبعث تموز وأدونيس وأوزيريس وطائر الفينيق . . .

وليس بوسعنا أن نقول الكلمة الأخيرة في هذه الرواية المدهشة التي تقبل كثيرا من الاحتمالات ولا تقبل في الوقت عينه إلا تفسيرا واحدا هو صدق المؤلف في التعبير عن وجع الإنسان الفرد النموذج المحاصر وسط أعداء ليس لهم حصر ، أولهم « الإنسان الوحش » ، وليست « التكنولوجيا الوحش » آخرهم .

لقد مزج في لاوعيه بين تراثنا الشعبي واعتنق أحدث ما في التراث السردي الغربي ، فخلق أسطورته الخاصة ـــ الغرف الأخرى ـــ بلغة شعرية تمزج بين مادية الحياة وروحية الفن في ألفة نادرة . على أن جبرا ـ رغم تقنيته العالية وثقافته الواسعة ورموزه الثرة الغزيرة ـ لم يضحِّ لنا أبدا بمتعة روايته أمام أية مغريات ، فظلت طيلة الوقت تحتفظ بسحر حكايات (ألف ليلة وليلة) ومتعة نوادر التراث وأخباره وأسماره ، إلى جوار ما تثيره الأعمال العظيمة في الشرق والغرب ، من حوار فكري عميق وفلسفة حانية دافئة .

ولست أشك في أن هذه الرواية في حاجة إلى دراسات بنائية ، تحتل فيها اللغة المكان الأرفع ، يشغل فيها « التناص » الذي يعد حقلا خصبا في أعمال جبرا كلها ، مكانا بارزا ، حيث يجتمع المؤتلف والمختلف في صعيد واحد وبأسلوب نادر . مثلما تحتاج إلى تفصيل أكبر في بيان دور المكان في بنائها بأسلوب مقارن ، وتحتاج الشخصية إلى تحليل أعمق وأشمل ، في امتداداتها وفي رموزها في العقل الباطن وفي الواقع الموضوعي وفي الفرد وفي الجماعة وفي جوهر الفنان الذي يختزن النار في أعماقه ، لينتشر لهيبها بعد معاناة القيود والسدود على السطح ، يغير ويحمي ويقف في وجه الدمار .

الهوامش :

(١) **الغرف الأخرى** ، دار الرياح الأربع للنشر ، ط٢ تونس ١٩٨٧ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا : **ينابيع الرؤيا** ، حوار ماجد صالح السامرائي بعنوان : **الرواية والزمن والجوهر المتكرر** إذ يشير إلى تأثره بأعلام الرواية الغربية مع الاحتفاظ بخصوصيته هو إذ يقول : « فالرواية ، كطريقة فى الرؤية والتعبير ، تعينت لها عدتها من بلزاك ودستويفسكى وفلوبير ، وغيرهم من أساطين القرن التاسع عشر ، إلى جيمس چويس وفرجينيا وولف و د . هـ . لورنس وأولدوس هكسلى ووليم فوكنر ، وغيرهم من أساطين هذا القرن ، ولن يزعم روائى ، مهما كان أصيلا ، أنه ابتدع أسلوبه من الصفر ، أو أنه لم ينهل من ينابيع هؤلاء الصانعين المهرة ، ولكن الذى يبقى دائما ، عندما يحذق الروائى الطرق الأسلوبية كلها ، هو ذلك الشىء الجديد المتميز ، كبيرا كان أم صغيرا ، الذى يأتى به لهذه الطرق المتشعبة التى لا يمكن مسبقا تخمين منتهياتها ، كما لا يمكن تحديد مطباتها ومنعطفاتها » .

المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) **ينابيع الرؤيا** ص ٦٨ ، لقد اعترف جبرا قبل كتابة **الغرف الأخرى** بأنه يتأثر بـ **ألف ليلة وليلة** إذ يقول فى معرض موقفه من القارىء : « فتصبح عناصر الرواية عندى : أنا والكلمة ، والقارىء معا . وبقدر ما تعلمت بعض هذا من الرواية الأوربية ، تعلمته أيضا من (ألف ليلة وليلة) » .

(٤) **نحو رواية جديدة** ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى .

(٥) جاستون باشلار : **جماليات المكان** ترجمة غالب هلسا ، انظر الفصل الأول : البيت : من القبو إلى العليّة ، دلالة الكوخ ص ٣٥ وما بعدها . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط٢ ، ١٩٨٤ .

(٦) انظر : **انشطار الذهن** ، ص١٨ وما بعدها حيث نقرأ حديثا عن شخصيات منشطرة .

(٧) انظر : **ينابيع الرؤيا** : المتنبى وشعره : التناقض والحل ص ٣٠ وما بعدها . وانظر لجبرا أيضا **الفن والحلم والفعل** ص ٢٠ وما بعدها ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

(٨) إن المؤلف يعلى من شأن المتنبى ويقرنه دوما بشكسبير إذ يرى فيهما معا : « أعمال شعرية باهرة ، وحياة معظمها مجهول » . ويعجبه فى أنه يكتب : « مفجّرا طاقات اللغة العجيبة . جاعلا منها بعضا من اللهيب المحتدم فى دخيلة رجل يتضارع فيه الذكاء مع الطموح والغضب مع ازدراء . . . » **الينابيع** ص ٣١،٣٠ . ويخلص إلى القول فيه : « فإن فى مصرعه يتوحد الشاعر والقارىء ، القائل والفاعل ، ويكون فى المجابهة القاتلة ذلك الدمج الكامل بين الكلمة ومدلولها ، بين المنبت والغاية ، إنه الدّمج الأخير بين حلم الشاعر ويقظته ، وبين مشيئته وقدره . إنه الدّمج الذى سينهى به كل تناقض » ص ٣٥ .

(٩) لقد عانى وليام كوبر من كثير من الأحداث التى عصفت بحياته ، وقد كانت ثقافته أدبية واسعة وراء بساطة شعره ففى أحد أبياته يقول : « إن ثمة بهجة فى الآلام الشعرية لا يعرفها إلا الشعراء » ومن شعره أيضا : « إلهى نحن قلة ولكنك قريب لا ساعدك قصير ولا أذنك صماء » ، ويقول أيضا : « هناك ينبوع ملىء بالدماء .. » . انظر : Harry Blamires : A Short History of English Literature, MEtgyen G. Britain 1974, P.263.

(١٠) **الفن والحلم والفعل** انظر : الكتابة والوجود الإنسانى ص ٩٧ وما بعدها .

الكتابة الخلاص

قراءة فى
«مرافعة البلبل فى القفص»
ليوسف القعيد

مجدى أحمد توفيق
(مصر)

- ١ -

اخترت أن أطلق على مفهوم الكتابة الذى تصدر عنه مجموعة «مرافعة البلبل فى القفص»[1] اسم «الكتابة الخلاص» لأنى وجدت مفهوم الكتابة فى أحد المواضع فى المجموعة مقترناً بفكرة الخلاص . ربما تجد المفهوم نفسه مقترناً بمفاهيم أخرى فى المواضع الأخرى ، مثل مفهوم الصدق . لكنها كالصدق تشير إلى بعض الدوافع دون البعض الآخر ، ودون الغايات التى تستبطن الكتابة ، وتتجلى فى النصوص ، بمعزل عن صاحبها . فمفهوم «الخلاص» ، إذن ، يشير إلى الدافع والغاية ، ويشير إلى الصراع بين الذات والعالم الذى يضطرم به الخطاب ، وهو المفهوم الفاعل فى الممارسة ، بغض النظر عن كونه المفهوم المفترض فى ذهن الكاتب ، أو غير المفترض .

ولاتتصورنّ أن هذا الاسم ، أو أن هذا الخطاب النقدى الذى تطالعه كله ، خطاب مدح ، أو خطاب قدح ، لكنه محاولة لفهم هذا الضرب من الكتابة الذى قد نلقاه هنا أو هناك .

نبدأ فنرسم مساراً للحركة ؛ أوله استخلاص مفهوم الكتابة[2] ، وثانيه الخروج منه بآليات الكتابة ، وثالثه بيان تحول الآليات إلى متغيرات بنائية تضبط النص ، وآخره مسح موجز لنصوص هذه المجموعة القصصية . اخترت هذا المسار لأنى وجدت فى (مرافعة البلبل) فقرات تشير مباشرة إلى مفهوم الكتابة ، وتغرى بالولوج إلى النص من مدخله .

- ٢ -

فلنراجع هذه المقتبسات :

أ - «احترفت الكتابة ، عندما أصبحت الكلمة قنطرة إلى لقمة العيش أدركت أننى وقعت فى الفخ ، وكانت تلك مصيبة العمر كله » (ص ٣١)

هذا هو المفهوم المرفوض للكتابة ، الكتابة الاحتراف . إنه الكتابة التى تبحث عن الرزق فحسب ، وهى فخ ، ومضيعة . لكنها ، على الرغم من أنها مرفوضة ، لاتزال مستوى من مستويات الكتابة الفعلية تجسم المفارقة بين الواقع والمثال ، الممكن والمنشود .

ب - «لن تنقذنى سوى تلك الكتابة الفريدة التى لاتكتب سوى بحبر القلب ، أو القدرة على الكتابة على سطح الماء والتدوين على وجه الريح» (ص ٣٢) .

ههنا الكتابة المختارة : الكتابة الإنقاذ التى تتحرك بين قطبين : القلب ، والمستحيل (سطح الماء ، ووجه الريح) . إنها كتابة مغموسة فى الشعور تبحث عن فعل مستحيل .

حـ - «خلاصى الوحيد ، هو أن أكتب قصة غزلان ، التى لا أعرف منها حرفاً واحداً ، ليس مهماً أن تعرف ، المهم أن تشعر ، أن تجيش النفس بهذا الشجن الجميل ، الذى يأتى بعده طوفان ولادة الكلمات» (ص ٣٤) .

الكتابة الإنقاذ هى الكتابة الخلاص ، وهى تحيد عن المعرفة ، وتتجه إلى الشعور ، وتحدده بجيشان الشجن ، وتستمد جمالياتها منه . لانعرف مايسبق الشجن . لانعرف إلا أنه حالة لاتطاق ننشد معها الخلاص . أما ما بعد الشجن فتحدده الفقرة بأنه طوفان ولادة الكلمات . إننا أمام حركة واضحة تتجه آليتها من الشجن إلى الكلمات . تظل الكلمات طوفاناً يحتاج إلى ضروب من التنظيم ؛ فهل يكون الشجن أحد ضوابط النظام حتى يتغلغل فى اللغة ؟

د - «أحد أبطالها كاتب ، لكن أكثر صدقاً ، ولنغلق كافة الأبواب والنوافذ التى يمكن أن يتسلل منها الكذب الجميل» (ص ٨) .

ها هو الصدق يخايل الكتابة . والصدق متصل باللغة ويكشف بعض ضوابط نظامها . يتصل الصدق بالشعور من حيث ترى الصدق أمانة فى التعبير عن شعور ، ويتصل بالواقع من حيث تراه وصفاً للواقع بماهو فيه . هذان وجهان من وجوه النظام : الشعور والواقع . وعلى المعنى الثانى يكون نفى الكذب مهما يكن جميلاً ، ويكون الصدق رصداً للواقع كذلك .

هـ - «قال (أى المؤلف) إن القصة هى العالم الذى يخلقه ، ومن حقه أن يفعل به مايشاء ، لأنه لايفعل ذلك سوى عندما يمسك بالقلم ، وتكون أمامه المساحة الفارغة من الورق» (ص ٩) .

نعرف الآن شيئاً جديداً عما يسبق الشجن . إنه القهر ؛ فقدان الحرية فى تشكيل العالم . من هنا تكون الكتابة حرية خالقة بديلة لعالم القهر . فما الذى يشاء أن يفعله بهذه الحرية ؟ . مايشاؤه هو ضوابط النص وآليات الكتابة ، ولقد عرفنا منها الشجن الجميل والواقع القاهر .

و - « .. أكتب (أى الكاتب لا المؤلف من شخصيات مرافعة البلبل) رسائل أتحدث فيها عن أشيائى الجميلة والآمال الحميمة وحالات القلق ....» (ص ٣٠) .

لايزال الشعور حاضراً يضبط الخطاب (الرسائل) ، أما الأشياء الجميلة فهى تفاصيل تمثل بطانة للخطاب محكومة ببعديها : الشعور ، والواقع . دلالةُ الأشياء وقيمتها تتحددان بقدرتهاعلى تمثيل الشعور ، وتمثيل الواقع معاً .

ز - «.... كتاب يسكن تلافيف العقل الجماعى لأمته مطلوب منه (أى القاضى) أن يحكم بمصادرته....» (ص ٥٦) .

يظهر المخاطب . هذا خطاب يخاطب فى القارىء «العقل الجماعى» . ليس الخلاص ، إذن ، خلاص الكاتب من قهر العالم بإنشاء عالم أدبى يمارس عليه حريته التعويضية فحسب ، لكنه ، كذلك ، خلاص الجماعة والأمة . تنكشف ههنا الوظيفة التحريضية الاجتماعية للخطاب ؛ فالخلاص لايتم بحركة فرد ، لكنه يتم بحركة جماعية .

ح - «.... كنت (الكاتب) أجرى وراء الكتاب الذى جمع فتات الضوء المتناثر فى أرجاء هذا الكون» (ص ٢٧) .

تعد هذه الكونية نقلة أعلى لاتتحقق إلا من خلال إصابة العقل الجماعى . ولاتنفصل الكونية والضوء المتناثر عن الكتابة على سطح الماء ، والتدوين على وجه الريح . هذا كله نوع من مداعبة المستحيل الذى يلتفت من جديد إلى القهر الذى كان مبتدأ الحركة .

ط - «.... الكتاب الخالد ....» (ص ٦٢) .

الخلود مشروط بكونيةتـؤول إلى الوعى الجماعى الذى نبعث إليه بمشاعر شجن تعلن قهر الواقع وجدارته بالتغيير . ههنـا نستعيد مقولة من مثل مقولة كليف بل عن الفن : «إنه يعبر عن شعور ما عميق وشامل وعام ، أو على الأقل يقبل أن يكـون عاماً ، لكل الأزمان ، وليس خاصاً بأحد »[٣] ، على أن نفهم أن الخطاب يشارف هذا المستوى من العموم من خلال مشاعر لها قدرة إحـالية واضحـة على وعى جمـاعى محدد لـه ظروف محددة ، وإلا يفقد الخطاب طابعه السياسى المقصود .

إننا على وجه العموم أمام كتابة تمثل استجابة وجدانية رافضة لقهر العالم ، تحاول ضربين من الخلاص : الأول تحرير الشعور من وطأة العالم ، والآخر تحريك الوعى الجماعى نحو التغيير .

- ٣ -

فلنعد تنظيم الأمر . قهر العالم يثير شعور الشجن والألم ، فيتولد طوفان الكلمات يوازى طوفاناً مأمولاً ليحرث كل شىء حرثاً . لايصنع طوفان الكلمات نصاً إلا بأن ينتظم فى نظام ، وهذا لايقع حتى يعود شعور الشجن ، ورصد العالم ، لينظما الكلمـات . والشعور والـرفض لايكفيان وحـدهما ؛ فهنـاك ضابطان آخران هما مخـاطبة الـوعى الجماعى ، والتمـرد على الواقع بعد رصده . ولنطلق على هذا التمرد اسم «الفنتزة» ، أعنى لمسات الخروج على الواقع والانتحاء بـالنص إلى ناحيـة لانتوقعها بمنطق الواقع المألوف .

الشجن الرصد الوعى الجماعى الفنتزة

القهر ← الشجن ← طوفان الكلمات ← النص

يتألف لنا من جميع هذا أربع آليات : الأولى تترابط فيها مواد النص وعناصره من كلمات وصور وأفكـار وأنساق أسلوبيـة بمقتضى القيم الشعورية الراجعة إلى الشجن الكامنة فى هذه المواد . الثانية تترابط فيها المواد بقدرتها على رصد الواقع القاهر بأشيائه الجميلة والقبيحة معاً . الثالثة تترابط فيها المواد بقدرتها على مخاطبـة الوعى الجمـاعى . والأخيرة تتـرابط فيها المـواد بقدرتها على مجاوزة الواقع دون أن نفقد القدرة الـرصدية ، وذلك يكون باستعارة آليات الرسم الكاريكاتورى من المبالغة والإيهام والتخييل . وبنظرة مراجعة نتبين أننا أمام حركة من الذات (الشجن) إلى العالم (الرصد) ، إلى القـارىء (الوعى الجماعى) ، إلى الدلالة (المطالبة بمجاوزة الواقع وهى رسالة الخطاب القصصى ههنا) .

- ٤ -

بيد أن الآليات لاتنفصل بعضها عن البعض الآخر ، بل تتداخل فتصير متغيرات بنـائية للنص . وهى متغيـرات لأن بعضها قد يزيح البعض الآخر ويمارس عليه حضوراً زائداً فى بعض النصوص دون البعض الآخر . فالحمولة العاطفية لقصة «خيل الحكومة» ـ على سبيـل المثال ـ أقـل بكثير من الحمـولة العاطفية لقصة «عندما كان الرجل غائبا» ، والفنتزة فى قصص «من الدفاتر القديمة» أعلى بكثـير منها فى قصص «عن الـذين ليسوا أبطالاً» . ولنستعرض هذه المتغيرات البنائية :

٤/أ

حـالات الشجن : نظراً لأن الشعـور إزاء الـواقـع ثـائـر مضطرب فلقد حقق ثورته فى آلية التنويع الأسلوبى ، وحقق شجنه واضطرابه فى العناية السردية بالتفاصيل المشغولة بالأشياء والتصرفات ذات القيمة الشجنية . أما التنويع الأسلوبى فهو يظهر فى ذلك التنويع لأشكال الجملة . فأنت تجد فى الصفحتين الأولى والثانية من « مرافعة البلبل فى القفص » الجمل اسمية حتى يقول : « استقر المهاجرون فى جرجا » (ص ٨) فتظهر الجمـل الفعلية . وتجـد الأفعال تتـراوح بين الفعـل المـاضى والفعل المضارع تراوحا يجمعهما معا أحيانا فى مثل قوله « تمشين فى القفص ، تبخترت فوق أرضيته الوسخة ، كدت تدوسين عـلى أعقـاب السجـائـر . . . » (ص ١٥) حيث المضـارع (تمشين) ثم الماضى (تبخترت) ثم الماضى يعقبه المضارع (كدت تدوسين) . ولا تعدم خروجا عن نمط الجملة الخبرية إلى النمط الإنشـائى الاستفهامى فى مثـل تعليقه عـلى ظهور المؤلف فى موضعين من القصة بقوله « أنانية ؟ ! ربما،ولكن هذا ما كان »(ص ٩) ، فى استفهام وحوار مع الذات ، أو فى مثل

ختام قصة « مرافعة البلبل » الذى يلخص شخصيات الكاتب والضابط والمحامى فى ثلاثة أسئلة (ص ٦٩) .

ويظهر التنويع الأسلوبى كذلك فى بناء الجملة بناءً يمزج الفصحى بالعامية ، أو هو يضع فى قلب فصحاها لفظا عاميا . تجده ـ على سبيل المثال ـ يقول فى أول « مرافعة البلبل » : « امرأة طويلة تقف فى القفص تتشعلق فى الحديد بيديها . . » (ص ٧) مستخدما الفعل العامى « تتشعلق » على يسر أن يقول « تتعلق » . ومن هذا الوادى قول المحامى : « قبل أن أتكعبل فى هذه القضية » (ص ٤١) مستعملا « أتكعبل » على الرغم من أنه حرص على الفصحى إلى درجة أن يفصِّح مثلا شعبيا فيقول « من ليس له كبير عليه أن يشترى لنفسه كبيرا » (ص ٣٥) ، كأن مشاعره تغلبه وتحاول صرفه عن تكلف الفصحى . واستعماله كلمة « البحترة » (ص ٤٨) تأكيد على هذه الآلية مع سهولة أن يكتب « البعثرة » . ويظل الظهور المتقطع للفظ العامى تنويعا أسلوبيا يتجاوب مع ثورة الشعور .

ومن مظاهر هذا التنويع خروج الخطاب فى بعض المواضع عن الوصف المباشر لما يقع إلى عبارات شاعرية عاطفية تدور فى مدار الطبيعة ، وترنو إلى الشجن المستتر فيها ، نحو قوله : « بدأت الرحلة من سجن النساء وقت الفجر الأزرق ، عندما كان القمر يدخل تحت سحابة كثيفة ، يستر بها عريه الليلى ، من نور النهار الفاضح . كان الليل يخلع الثوب الأزرق ، الذى مزق به رداء الظلمات ، ويرتدى جلبابا رماديا ، سرعان ما يستبدله بقماشة صفراء ، فيها لون نور الشمس الصباحى البكر ، الذى لم يلوثه أحد بعد . . . » (ص ١٧) . وعلى الرغم من أن الجملة الأولى (بدأت ـ الفاضح) ، قد أتت على المعنى والصورة اللذين تكررهما الجملة الثانية (كان ـ بعد) ، إلا أن التكرار يبدو عمدا من الخطاب إلى تأكيد الوقفة الشاعرية فى حضن الطبيعة ، على هامش المشهد ، فى استجلاء للشجن بمعزل عن قهر المجتمع ـ فى مجلى الطبيعة .

أما العناية بالتفاصيل المشحونة بالمشاعر ، فإن نموذجها الأوضح فى قصة « عندما كان الرجل غائبا » فى تفاصيل كعكة عيد الميلاد ، نحو : « جلست الأم . على يمينها علبة الكبريت موضوعة فى طبق صينى . امتدت يدها . أخذت علبة الكبريت ، فتحتها ببطء . أخرجت عود الكبريت . أشعلته واتجهت إلى التورتة » (ص ٩٧) . ويستطيع السياق ، ويستطيع تحليل القصة فى ضوء جماليات القراءة على نحو خاص ، أن يكشفا عما تشحن به تفاصيل حركة الأم من حزن وشجن جارفين مكبوتين .

٤ / ب

رصد الواقع : يمثل رصد الواقع أرضية يعمل عليها الخطاب القصصى . لا يعنى أن الخطاب يستهلك نفسه فى متابعة الأحداث اليومية ، بل هو يكتفى باختيار بعض البنيات ذات القدرة الإحالية على الواقع ، لا يقدمها فى رصد بارد ، لكنه يقدمها فى جديلة مع الآليات الأخرى . ولما كانت البنيات المختارة تشير إلى الواقع فى مجمله ، تفضح قهره للإنسان ، وسلبه للحرية ، وتغريبه للذات ، فإن هذه البنيات تتكرر فيها رموز محددة لها هذه القدرة الإحالية الإجمالية ، مثل السفر المرتبط بتغريبة المصرى فى الإعارات ، ومثل المرأة التى لا تعانى قهر الزوج قدر ما تعانى قهر الواقع كله ، ومثل الريف الذى يمثل براءة مدهومة ، فى مقابل مدينة شوهاء تجسم القهر . ولا يخفى على قارىء رواية (وجع البعاد) أن الريف الذى لا يزال يجهل الكاسيت لم يعد موجوداً . لكنه فى الرواية رمز يفضح تغريب البراءة ، والبكارة ، وقهرهما .

يتمثل هذا الرصد فى الحدث البسيط الدال الذى يقوم عليه النص يستمد دلالته من قدرته على تمثيل الواقع القاهر فى كليته . ففى « وجع البعاد » حدث بسيط يتلخص فى زيارة مغترب عائد إلى قرية ليسلم بعض أهلها شريطا يحوى رسالة صوتية من ابنهم فى غربته . وعلى بساطة الحدث ، فإن دلالته على تشويه الإنسان واغترابه شديدة الجلاء .

بالمثل ، نقرأ فى مجموعة (مرافعة البلبل) قصة « خيل الحكومة » تدور حول غفير محولجى يعيش على هامش تحويلة قطار ، تأتى الشرطة لإخراجه من موقعه إلى الضياع بعد أن بلغ سن المعاش ، ليقدم نسقا رمزيا يفضى فى مستواه المباشر بقهر

السلطة ، ويفضى فى مستوى آخر إلى نسق رمزى يستعيد رمز الريف البرىء الذى تركه الغفير قديما ، ليحيا على هامش آلة مدنية رهيبة هى القطار ، فى تغريبة داخل الوطن ، تنتهى إلى ضياع يوازى الضياع الذى ينتهى إليه أحمد « فى بحار الغربة » فى قصة (عندما كان الرجل غائبا) ، ويشابه ضياع الزوج فى قصة (ترحال) بعد أن غادرته زوجته فى تغريبة عمل ، فتكون تغريبة الزوج مثل تغريبة الغفير دياب ، تغريبة داخل الوطن ، وداخل النفس ، وعن النفس .

وكما يظهر الواقع بنائيا فى الحدث البسيط الدال ، يظهر أسلوبيا فى اللغة البسيطة المباشرة الراصدة ، نمثل لها بهذا المقتبس :

تصل القطارات ، تتوقف الأتوبيسات فى محطات نهاية الخط ، تطرد زبائن المدينة الجدد من جوفها : ينزلون ، يسعون فى الشوارع ، تتوه الحدود التى تفصل بين الغرباء وأبناء المدينة ، أما فى لبنادر الصغيرة ، فالحدود واضحة وفاصلة بين الغريب وابن البلد .

المدينة الكبيرة . عواصف يومية من الوجوه ، النساء هشات مذهولات ، كالطيور فى ثيابهن الخفيفة والواسعة الفضفاضة ، وكأنهن محصنات ضد الحرارة . الروائح التى يتركنها وراءهن تتداخل وتتقاطع وتتحارب فى شوارع المدينة (ص ٥٠) .

الجمل بسيطة مباشرة تصور الحركة فى المدينة كأنها تلخص الواقع تلخيصا إجماليا . يقول : « تصل القطارات » فيفتتح المشهد مباشرة . والتركيب الوصفى « المدينة الكبيرة » يقف وراء نقطة ليقوم مقام جملة خبرية تامة تكتفى بالمشهد البصرى العام ، كأنه لقطة سينمائية مكبرة ، تحتوى صورة إجمالية تامة الدلالة ، ناطقة بنفسها . ويتم تضفير آلية الرصد بآليات الشجن فى منزعها البلاغى الشعرى ، فيكون طرد الركاب « الزبائن » من الجوف علامة على إهدار الإنسانية ، ويكون اختلاط الحدود علامة على الضياع ، وتكون عواصف الوجوه ، وتحارب الروائح ، من علامات العنف . وتستعاد رموز الخطاب فتقوم المدينة فى مقابل ريف تومىء إليه البنادر الصغيرة ، ويصير القادمون من الريف هم الغرباء ، وتستعاد المرأة ، لتستوعب الطيور الحرة البريئة ، لكنها تظل هشة مذهولة ، كأنها براءة مهدرة عاجزة عن التغيير (محصنة ضد الحرارة) . ويتضافر التصوير البصرى للمشاهد فى تتبعه للتفاصيل ، مع الرموز المتكررة ، لإجمال صورة الواقع المشوه ، وهذا هو المألوف فى هذه النصوص التى تقوم على السرد لا الحوار .

٤ /جـ

مخاطبة الوعى الجماعى : لا يعمل رصد الواقع عمل انعكاس آلى تظهر معه صورة الواقع كما تظهر صورنا فى المرآة . ذلك أن العلاقة بين حقيقة العالم والصورة التى يرسمها له عمل فنى ليست علاقة تماثل بسيط Simple Isomorphism . ففى العمل الفنى نتلقى الواقع على النحو الذى يفسره به الفنان بوصفه عالما جديداً ، **عالماً يفسر الواقع التجريبى**[٤] . هذه الفكرة تكشف كيفية تحول الواقع المرصود إلى أداة من أدوات مخاطبة الوعى الجماعى . فيصبح الواقع رديفا للخطاب المضاد له .

ويحسن ألا نخلط بين فكرة الوعى الجماعى وفكرة اللاوعى الجمعى فى مثل قول يونج : « بينما يكتسب الفرد محتويات اللاوعى الشخصى خلال حياته ، فإن محتويات اللاوعى الجمعى هى كليا أنماط توجد قبل وجوده . ... والأنماط ـ من وجهة نظر تجريبية أكثر تحديداً ووضوحاً هى العنصر الأقوى تأثيرا فى الذات »[٥] ؛ فإن يونج يهتم باللاوعى ، ونحن نهتم بالوعى ، ومحتويات اللاوعى الجمعى ، عنده ، أنماط قديمة ، ومحتويات الوعى الجماعى المقصودة هى بنية العلاقات التى تمثل صورة العالم المتغيرة بتغير الواقع المتحرك .

وتظهر مخاطبة الوعى الجماعى فى الخطاب القصصى الذى نحلله فى صورة خطاب مباشر يكسر الوهم الأدبى الذى يفصل بين الكاتب والقارىء ، على نحو ما يفعل بريخت حين يكسر حائط الوهم المسرحى فى تعامله مع جمهور المتفرجين . ولنمثل لهذه المباشرة :

ا - « إنقاذ بر مصر يساوى » (ص ٥٨) .

ب - « آخر مساكن شعبية بناها عبد الناصر قبل استشهاده » (ص ٦٠ ، ٦٧) .

جـ - « . . . القادمة من بلاد الحل الأمريكى » (ص ١٠٩) .

د - « لأن الناس لم تعد هى الناس » (ص ١٢١) .

هـ - « أنا المؤلف التعيس ، الذى أضاع كل ممكنات العمر ، بحثا عن المستحيل المستحيل . أقول لن يصلح فوضى البر ، بر مصر ، سوى معجزة ، بعد أن سلمنا أرواحنا جميعا لغول اسمه : العجز » (ص ٦٩) .

هذه المواضع المختارة من عشرات المواضع ، على تفاوتها فى درجة المباشرة ، تمثل محاولة الخطاب أن يكون تحريضيا مثيرا ، أو مثوُرا ؛ بمعنى أنه يدعو إلى رفض الواقع وشروطه ، والعمل على إنتاج واقع أفضل . ولهذه المباشرة يضع الكاتب أحكامه فى النص ولا يدع النص يتنجها وحده رفعا لدرجة التحريض . والمقتبس الأخير ، على نحو خاص ، يقدم حضورا لافتا للكاتب ، يعلو فيه صوته ، ويعمم فيه قوله ، تنمية لما حاوله فى قصة « مرافعة البلبل فى القفص » من إظهار ذاته ، وتقديم معلومات شخصية عن نفسه (ص ٨ - ١١ ، ٦٥ - ٦٩) . وتمثل هذه الآلية أقصى ما يلجأ إليه الكاتب من وسائل لإنجاز مخاطبة الوعى الجماعى بوصفها استراتيجية الكتابة فى هذه النصوص . وهذا ما يظهر أيضا فى استخدامه كلمة « المرافعة » فى عنوان النص .

٤ / د

الفنتزة : تنبع الفنتزة من مفهوم الكتابة منذ رأينا أن الكتابة خلق حر لعالم يمارس فيه الكاتب حرية لا يتيحها له الواقع الحى ، ومنذ رأينا الكتابة ، من بعض وجوهها ، تنشد المستحيل المشار إليه فى المقتبس الأخير ، أو تحاول ضربا من النقش على وجه الماء ، أو وجه الريح فى مقتبس أسبق . لكنها تظل بعيدة عن أن تصير سبحات متراكبة من خيال طليق فارق الواقع ، لأنها إذا فعلت صارت متعارضة مع رصد الواقع ، أو الشهادة عليه بتعبير آخر ، فينطوى الخطاب ، حينئذ ، على تناقض كاف لنقضه وإسقاطه ، فلا نتوقع أن نواجه خيالا يشبه الخيال الذى تصور الرومانتيكيون أنه مرتبط ، بطريقة ما ، بنظام فوق الطبيعة[٦] . نحن أمام حالة أقرب إلى وجهة النظر التى تكشف فيها الصور الفنتازية اعتمادها على الواقع ، تأسيسا على المبدأ المادى للمعرفة وهو : إننا نديز معرفتنا حول العالم الحقيقى الموضوعى المحيط بنا[٧] ، أعنى أمام حالة لا تزيد فيها آليات الخيال عن إضفاء طابع تخييلى مفارق للواقع على الواقع نفسه ، إضفاء يبسط أفقا من الحرية للمبدع يستبطن فعل الكتابة ، ويظل لهذا الطابع التخييلى القدرة على كشف الواقع ، أو لعله يكتسب بتخييليته قدرة مضاعفة على كشفه . بهذا تصير الفنتزة لمسات بنائية وأسلوبية كاشفة .

وتحقق الفنتزة نفسها بنائيا بالاتصال ببنية الحدث البسيط الدال التى يعلق عليها النص دلالته المحيلة على الواقع ، المدينة له . ويمكن أن نمثل لذلك بقصة (التوبة) التى لعلها غاية ما تبلغ الآلية حين يفرط فيها الكاتب ، على أن تخرج نص « المرافعة » فى إحدى قراءتيه القادمتين . وفى قصة (التوبة) نرى معتقلا بعد خروجه من المعتقل يخضع للمراقبة ، ومن يراقبه يسجل له فى اليوم الأول أنه حلق لحيته التى كانت طويلة قبل خروجه وقبل اعتقاله ؛ ربما حلقها لأنه تاب . ويسجل له فى اليوم الثانى دخوله خمارة ؛ فهى حسنة ستحسب له بألف - على ما يقول . ويسجل له أخيرا أنه سرق محلا ، فيستنتج أنه خضع تماما لقوانين الواقع ولا داعى للمراقبة . والخروج على منطق الواقع ههنا يتمثل فى التحولات اليومية للمعتقل ، والنتائج المباشرة التى تستنتج منها ، والتى لا يمكن استنتاجها من مخبر من مخبرى الشرطة بهذه السهولة . لكنه أراد تخييلا يقوم على المبالغة التى تجسم فجاجة الواقع ، والتى تمثل نقطة التقاء بين الفنتزة والنكتة فى آليات الفكاهة والضحك المعروفة .

وفى قصة (عندما كان الرجل غائبا) مشهد عابر خاضع لهذه الآلية ، مضاد ، فى طبيعته ، من بعض الوجوه ، للمشهد السابق . أعنى مشهد الأم التى أخرجت فستان فرحها فى الاحتفال بعيد ميلاد ابنها الغائب ، على الرغم من أنها لم تخلع السواد منذ وفاة زوجها إلا إلى ألوان قريبة منه ، وعلى الرغم من الحزن الذى جدده الاحتفال فى النفوس . ربما أمكن تفسير

سلوكها ببعض الآليات النفسية المرضية أو غير المرضية ، لكن سلوكها يظل عملا خارجا عن المتوقع ، يضفى لمسة الخيال التى تكسر حدة استرسال الواقع حاملة شحنة وجدانية ، لا تغيب عن القارىء ، من الشجن .

واضح أن الفنتزة تمثل لمسات من غير المتوقع ، تسقط على الحدث المروى كله ، أو على بعضه ، لتؤدى وظائفها الجمالية على وجهين غالبين : المبالغة فى إظهار تشوهات الواقع إلى حد كاريكاتورى ، أو مضاعفة شحنات الشعور التى تكتنف النص .

هاهنا يصح أن نشرع فى مسح نقدى موجز وسريع لنصوص المجموعة .

٥ / أ

مرافعة البلبل فى القفص : يجوز أن نقرأ هذه القصة قراءتين مختلفتين لا تخلوان من تضاد ، ولا تخلوان كذلك من تشابه وارتباط . القراءة الأولى ترى فى شخوصها مرادفات ، أو معادلات رمزية ، لقوى الواقع الحى ؛ فترى فى المؤلف شخصه الحقيقى ، وترى فى الكاتب شخصه الأدبى ، أو ترى فيه صورة المثقف العاجز الذى اختار ، أو فرض عليه ، « الجلوس فى مقاعد المتفرجين » (ص ٧) ، وترى فى الضابط أنموذج السلطة القاهرة للحريات ، وترى فى المحامى الوعى العاجز عن أن ينقذ الذات من السلطة ، ويحرر طاقاتها ، وترى فى القاضى العدل الذى بات غريبا فى مجتمعات القهر ، ثم ترى فى المرأة المتهمة بالسلوك الشائن صورة الثقافة المتهمة ، أو الذات المهددة ، أو الوطن الحبيس ، أو مصباح علاء الدين الذى افتقده المؤلف « وسط فوضى البلاد » (ص ٦٩) ، بمعنى الخلاص المفتقد ، أو ترى فيها على نحو أكثر تحديدا ، أو تضييقا للدلالة ، كتاب ألف ليلة وليلة الذى صودر ثم أعاده القاضى ثانية ، ترى هذا استنادا إلى وصفه بأنه الكتاب الألفى (ص ٤٤) ، وإلى تعبير « وحلق مع الحكايات ، وسبح فى بحار الليالى المدهشة » (ص ٥٧) ، واستنادا إلى أن الفاتنة التى أطلت من بين صفحات الكتاب على القاضى (ص ٥٧) ، تشبه « غزلان » المرأة المتهمة (ص ٦١) ، بل إن لدى القاضى يقينا أنها غزلان (ص ٦٢)؛ فغزلان - إذن - « ألف ليلة وليلة » التى صودرت وأعيدت . هذه القراءة تعمل آليات رصد الواقع ، أو الشهادة عليه ، أكثر مما تعمل آليات الفنتزة .

القراءة المقابلة تفترض أن هذه الشخوص كلها ليست إلا مفردات الذات ، وأن القصة أشبه ما تكون بحوار مسرحى بين كائنات الأنا ، أو لنقل بين تعدد من أنوات ذات واحدة ، استنادا إلى أن إظهار المؤلف لذاته فى الفقرتين : الأولى والأخيرة إشارة واضحة إلى ذاتية الموقف كله . من هذه الوجهة يصير الكاتب هو الذات فى ممارستها للكتابة فى حدود الممكن ، تقابل المؤلف الذى يمثل الذات قبل الكتابة فى حدود المثال ، ويمثل المحامى آليات الدفاع ، ويمثل القاضى الأنا الأعلى ، أو الضمير الغائب ، أو فى واقع الأمر ، المغيب ، وتمثل غزلان الذات المهددة المرتبطة على نحو ما بالثقافة المهددة (الكتاب) . ولا توجد صعوبة أمام هذا الضرب من التمثل إلا الضابط الذى يسهل أن نرى فيه السلطة على القراءة الأولى ، ويمكن أن نرى فيه إحدى وحدات الذات على القراءة الأخرى ، أخذا بفكرة أن السلطة ليست خارجية ، لكنها تتحد بالذات ، فتصير الذات صوتا أو سوطا للسلطة ، تقهر نفسها بنفسها ، وتراقب نفسها بنفسها . يعضد هذا التصور أنه قدم الضابط إنسانا متعبا (ص ٢٣) ، وجعله يعانى الألم والحزن والخوف ، ويقول : « من أين يأتى الخمول ؟ ومن أى الأماكن يتسلل الملل ؟ طبقة من الرماد تغطى نظراتى . شىء غامض يزحف إلى حياتى ، عبر شوارعها الخلفية ، أحاول - مجرد محاولة - أن أقنع نفسى بأننى سعيد . وإن كانت هذه السعادة فى أبعد مكان عنى » (ص ٢٤) ، موحيا بأن القهر يصيبها بألمه كذلك . وهذه القراءة - على وجه العموم - تعمل آليات الفنتزة فوق آليات الرصد .

مهما يكن الأمر ، فإن هناك مشتركات بين القراءتين ؛ فالخطاب حولته العاطفية كبيرة ، وهذا ما أنتج تنويعا أسلوبيا ملحوظا بلغ حد تنويع الضمائر على وجوهها المختلفة ؛ فاستخدم فى الفقرة الأولى الضمير أنت (بفتح التاء) موجها الخطاب إلى القارىء عن المؤلف ، واستخدم فى الثانية أنت (بكسر التاء) موجها الخطاب إلى غزلان ، واستخدم فى

الفقرات من الثالثة إلى السادسة الضمير أنا مسندا الخطاب إلى متكلم مختلف كل مرة ، ثم استخدم فى الفقرة السابعة ضمير الغائب هو ، فى حديثه عن القاضى ، لعله رأى أن القاضى هو الضمير الغائب فعبر عنه بضمير الغائب ، وهو ما تحتمله القراءتان معا ، ثم جاءت الفقرة الأخيرة خاصة بالمؤلف ، مستعملة ضمير الغائب ، كأن الذات تتخارج عن ذاتها لتراها من مبعدة ، ولا تناقض فى الضمير ههنا مع ضمير الفقرة الأولى (أنت) الذى استعمله فى خطاب حول المؤلف كذلك ؛ لأنه إنما استعمله هناك موجها إلى القارىء فى إشارة عابرة واحدة فى الصفحة الثانية (ص ٨) ، فى حين اندرج سائر الفقرة فى ضمير الغائب فى حديث عن المؤلف .

ومن صور التنويع المشار إليها سابقا تنويع بنية الجملة من الخبر إلى الإنشاء ، ومن الجملة الاسمية إلى الفعلية ، ومن الفعل المضارع إلى الماضى ، وإن كان الخطاب فى الفقرة الثانية يقتضى إزاحة الفعل المضارع للماضى لأنه يصف غزلان فى حالاتها إبان القول فى لحظة مباشرة .

٥ /ب

عن الذين ليسوا أبطالا : الطابع الغالب على قصص هذه المجموعة لأربع هو غلبة آلية الرصد مضفورة مع شحنة وجدانية عالية مع تراجع الفنتزة والمباشرة فى مخاطبة الوعى الجماعى .

فى القصة الأولى « العودة إلى البيت » لا نرى إلا الزوجة فى زياراتها لزوجها السجين ، ثم فى أكاذيبها على طفليها المسميين « شريف » و« شريفة » ـ كأنه يوحى بأن السجن قهر ظالم للشرفاء ـ وزعمها بأن أباهما فى سفر ، ولا نكاد نلمس فنتزة إلا فى سؤال الزوج لها : من الذى اخترع الصمت ؟ كأنه يتوق إلى تفجير عالمه كله ، والخروج من أسر الواقع . لكنها لمسة واهية تضاعف من الشحنة الوجدانية التى تتداخل مع الحدث البسيط فى دلالته على آلام القهر والتوق إلى الحرية .

وقد أشرنا من قبل إلى قصة (خيل الحكومة) التى تقل فيها الشحنة العاطفية ، ويختفى فيها الحضوز المباشر للمؤلف ، والخطاب المباشر لوعى القارىء ، ويدع النص دياب وأزمته يقومان مقام علامة على قهر الواقع للذات ، وضياعها ، فى إعلاء لآليات الرصد بطبيعتها السردية التى يقل فيها الحوار .

وترتبط قصتا (عندما كان الرجل غائبا) ، و(ترحال) برواية (وجع البعاد) بنائيا ، من حيث تقف النصوص الثلاثة عند تيمة السفر وتغريبته ، حتى تشعر أن شريط التسجيل فى « عندما كان . . . » يتجاوب مع شريط التسجيل فى الرواية ، وأن قوله فى « عندما كان . . » ، « إلا أنهن كن يعانين من وجع البعاد » (ص ١٠٠) ، وقوله فى (ترحال) : « تسلل ملح البعاد تحت الجفون » (ص ١١٠) ، و« وجع البعاد تبدأ أيامه » (نفس الموضع) ، و« يتألق وجهها الذى اقترب من لحظة البعاد » (ص ١١١) و« بدا لى أسمنت القاهرة مهددا بالذوبان تحت حرارة قهر البعاد » (ص ١١٣) ليست كلها إلا علامات على أنها بناء تجريبى مكثف لخبرة يبحث عن بنائها المطول الأفقى فى الرواية[8] . والنصوص الثلاثة تمثل خطابا عاطفيا سرديا مشغولا بالتفاصيل البسيطة لقيمتها المزدوجة عاطفيا وواقعيا معا . ولا يفوتنا فى « عندما كان . . .» أن نلحظ تلك المقابلة بين أختين إحداهما « محتكرة العقل والحكمة » والأخرى « كائن آدمى معجون من العواطف » (ص ٩٦) ، ثم نجد محتكرة العقل هى التى تسمعهن الشريط وتفجر فيهن الأحزان اندفاعا مع عاطفة أقوى من العقل . ولا يفوتنا فى (ترحال) قوله : « نحاول الهروب من لحظة الوداع ، ولكنها تقترب ، لا مفر ، أدركها بالعقل وأهرب منها بالقلب » (ص ١١٠) حيث السلوك (الهرب) محكوم بالقلب ، ولا تحسم إدراكات العقل شيئا . كلها علامات على الطبيعة العاطفية للخطاب .

٥ /جـ

من الدفاتر القديمة : تمارس القصص الثلاث تحت هذا العنوان آلية الفنتزة التى تبالغ فى تجسيم الظواهر لإبرازها . تتراجع الآليات الأخرى محتفظة بمكانها ، أو كمونها ، فى الرسالة الإجمالية التى يبعث بها النص بوصفها رسالة باحثة عن الحرية ، داعية إليها ، بالمعنى السياسى للكلمة . وقيد السياسة يضاف ههنا لأن قصص (من الدفاتر القديمة) لا تعالج من أنواع الحريات سواه .

ففى (الحادث) نرى جنديا يلقى على رجل أسئلة حسابية بسيطة من قبيل السؤال عن حاصل جمع اثنين واثنين[٩] ، فيجيب الرجل عنها ، فيشهر الجندى مسدسه ، ويعلن على جمهور الناس أن الرجل خالف القانون وعرف أكثر مما يسمح بمعرفته ، وينتهى الأمر بأن يقتل الجندى الرجل . والقتل علامة صادمة على المصير الذى ينتظر الإنسان فى مجتمع القهر إذا طال القهر حريته ، ومعارفه ، والمنطق السليم كذلك .

ولا تخرج قصة (التوبة) عن هذه الآلية التى تجسم تشوه الواقع وقهره من خلال المعتقل السابق الذى حلق لحيته ، وزار الخمارة ، وسرق محلا ؛ فصار مقبولا مرْضى السلوك .

وتمثل قصة « كائنات العالم الثالث » الآلية نفسها من جهتين : الأولى أن الرجل الكبير الذى اغتيل كان فى حماية القوى الأجنبية حتى أصبح المحقق فى الاغتيال من دولة أجنبية ، وهو يطلق على المواطنين التعبير الذى تسمَّت به القصة تعاليا عليهم ، وعجزا عن فهمهم . والجهة الأخرى أن الرجل الذى اغتال الرجل الكبير اعترف فى التحقيق ، فإذا برجل ثان يأتى للاعتراف بأنه القاتل ، ثم ثالث ، فرابع ، حتى يحضر جمهور غفير كل واحد منه يزعم أنه القاتل ، تأكيدا لجماعية الرغبة فى قتله .

والضمير السائد فى قصص (من الدفاتر القديمة) هو ضمير الغائب . كذلك فإن الضمير السائد فى قصص (عن الذين ليسوا أبطالا) هو ضمير الغائب ، لا أستثنى إلا قصة (ترحال) التى خرجت فى ضمير خطاب ، كأنها رسالة يوجهها الزوج إلى زوجه المسافرة وهو عائد من وداعه لها . وقد انتهت بفنتزة تتمثل فى محاولة الراوى أن يبحث عن اسم آخر ، كأنه بالإسم الجديد يعيد خلق نفسه نفساً جديدة ، إذ لا مفر من مقاطعة نفسه التى تضيع فى عالم الاغتراب . والفنتزة ههنا مشحونة بالقيمة العاطفية فى مقابل صورها الأخرى التى تكتفى بدلالتها على القهر السائد فى الواقع دلالة لا تتخفف من شعور الألم فحسب ، بل إنها قد تكون باسمة كالدعابة .

مهما يكن الأمر ، فإن ضمير الغائب هو الأقرب لهذا الضرب من الكتابة لأنها خطاب مباشر من المؤلف إلى القارىء عن العالم الذى يقهر الحريات ، ويضيع الذات فى غرباتها . ولا يملك من يتحدث عن العالم إلا أن يشير إليه بالضمير هو ، لكن « هو » يطغى دائما على « أنا » و« أنت » .

الهوامش :

(١) يوسف القعيد : مرافعة البلبل فى القفص - القاهرة - دار الهلال - سلسلة روايات الهلال - العدد ٥١٦ - ديسمبر ١٩٩١م . وتتألف المجموعة من رواية قصيرة (novella) هى « مرافعة البلبل فى القفص » وأربع قصص تحت عنوان : « عن الذين ليسوا أبطالا » وثلاث قصص تحت عنوان « من الدفاتر القديمة » ربما لأنها ترجع إلى أوائل الثمانينيات ؛ أو قبل ذلك . وآخر القصص مذيلة بالتاريخ ١٩٨٢ .

(٢) مصطلح الكتابة Writing مستعمل فى نظرية التفكيك ما بعد البنائية . ولا أطابق بين استعمال القراءة الحالية والاستعمال التفكيكى ، فهى هنا مفهوم فاعل فى النص يولد آلياته وبنياته ، وليست ممارسة ضدية لوعى مختلف . للمقارنة يمكن الرجوع إلى :
Christopher Norris, **Deconstruction , Theory& Practice** , Methuen , London& New York, 1982, pp. 24- 32.

(٣) انظر : Clive Bell, **Art**, New York, Perigee Books, 1981, p. 159.

(٤) انظر : Gella Yermash, **Art as Thinking in Aesthetics, Art, Life,** Raduga Publishers, Moscow, 1988, p. 287.

(٥) انظر : C. G. Jung, **Psyche& Symbol,** edited by, Violet S. de Laszlo, Anchor Books, New York, 1958, p. 6.

(٦) سيرموريس بورا : الخيال الرومانسى ـ ت : إبراهيم الصيرفى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٧ م ـ ص ٩ .

(٧) انظر : I. Roset, **The Psychology of Phantasy,** Progress Publishers, Moscow, 1984. p. 27.

(٨) كنت أتصور أن القصتين إعادة كتابة للرواية لتركيز الخبرة بعد تمديدها ، وكنت أتشكك فى أن يجد المبدع القدرة على التركيز والتكثيف بعد أن تنال منه الخبرة بجهدها المطول . لكن الأستاذ يوسف القعيد تفضل فنبهنى إلى أن القصتين سابقتان على الرواية فعدلت تصورى ، وصح عندى ما توقعت فى الهامش الأول من قدم قصص المجموعة النسبى .

(٩) من الطريف أن فى هذه القصة مسألة حسابية أخطأ فيها المؤلف فيما أتصور ، وهى سؤاله عن حاصل « أربعة فى عشرة ناقص عشرة على عشرة » ؛ وأتصور أن حاصلها : ثلاثة ، وليس «عشرة » على ما أثبت المؤلف (ص ١٢٢) . وهى اختبار « من الجندى للرجل يستهدف التعقيد » فى الجمع ثم الطرح والضرب والقسمة » ليتأكد الجندى أن الرجل ارتكب « جريمة معرفة ما لا تصح معرفته » (نفس الموضع) .
فالرجل قتل ظلما من وجهين : الأول أنه حرم من معرفة هى حق طبيعى للإنسان ، والآخر أنه عوقب على « صواب » لم يرتكبه !

●

● ● ترجو مجلة (فصول) من كُتَّابها أن يتفضلوا بكتابة فقرة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية (البيوجرافية) عنهم ، مع المقالات التى يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات ـ فى صدر المقالات ـ إسهاماً فى تعميق معرفة القراء بالكُتَّاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

توفيق الحكيم
والمنسى قنديل
بين عودة الروح وانكسارها

محمد بريرى
(مصر)

يستدعى نص (انكسار الروح) [1] للمنسى قنديل نصاً آخر من التراث الروائى المصرى هو نص (عودة الروح) للحكيم . ويتم هذا الاستدعاء عبر علامات متعددة.

وأول علامة استدعاء للنص القديم تكمن فى العنوان نفسه ؛ فكلمة « الروح »قاسم مشترك بين عنوان النص الحالى وعنوان النص الغائب . والحق أن عنوان المنسى قنديل لفت نظرى من قبل أن أبدأ فى قراءة الرواية ، لما فيه من بلاغة رومانسية لا نعهدها فى عناوين الأعمال الأدبية المعاصرة التى تتجنب غالباً النزعة الإنشائية الشاعرية وتنحو إلى الحسية أكثر مما تنحو إلى التجريد . فالعنوان فى حد ذاته يشكل انحرافاً عما هو مألوف . يكمن فى العنوان إذن ملمح أسلوبى يحتاج إلى تفسير . وتفسيره فى نظرى أن الكاتب انجذب أساساً لاستخدام كلمة « الروح» لكى يقيم تناظراً مع الحكيم، ثم اختار كلمة «انكسار»لكى يختلف عنه (ويغلب على ظنى أن عملية التناص برمتها قد تمت على مستوى اللاشعور من جهة الكاتب) .

أما من جهة الحدث الروائى نفسه ، فإن التناص بين العملين يتم على وجوه متعددة . كان نص الحكيم — كما نعرف — نوعاً من الترجمة الذاتية لأن «محسن» ، الشخصية الرئيسية فى الرواية، كان تمثيلاً للحكيم نفسه. وفى(انكسار الروح) نلاحظ أن الراوى «علي» يمت إلى المؤلف بأكثر من صلة ، فهو طبيب مثله مثل المؤلف. كما أن الواقع الزمنى للراوى يتطابق مع الواقع الزمنى للمؤلف . ففى عام ١٩٦٧ كان الراوى طالباً فى السنة الأولى فى كلية الطب ، وهذا فى الغالب حال المؤلف الذى ولد عام ١٩٤٩ . والموهبة الأدبية ملمح مشترك أيضاً بين الراوى والمنسى قنديل ، فقد كان الراوى شاعراً حين كان يدرس الطب (وربما تفتحت موهبة المنسى قنديل على الشعر أولاً ؟) . ولعل هناك أموراً أخرى مشتركة بين المؤلف والراوى لا أعرفها (والحقيقة أننى لا أعرف عن المؤلف إلا أنه أديب متخرج من كلية الطب وأنه ولد عام ١٩٤٩ ، وهى المعلومات المكتوبة على غلاف الكتاب) .

طابع الترجمة الذاتية إذن ملمح مشترك بين نصى الحكيم والمنسى قنديل . ومما يلاحظ فى هذا الصدد أيضا أن وسيلة التعارف بين «سلوى» والراوى فى (انكسار الروح) كانت الموهبة الشعرية لدى الراوى كما كانت موهبة العزف على البيانو والغناء هى وسيلة التعارف والالتقاء بين «محسن» و «سنية» . والحق أن هناك تناصاً بين «سلوى» فى (انكسار الروح) و«سنية» فى (عودة الروح) كما سوف نرى .

وقبل أن أمضى فى قراءة (انكسار الروح) من زاوية التناص مع (عودة الروح) ، ينبغى أن أذكّر القارىء بأن التناص لا يعنى المحاكاة أو الاقتباس أو أى معنى قريب منهما ، ففى معظم الحالات تشتمل العلاقة التناصية بين الحاضر والغائب على مفارقة أو جدل أو تضاد أو تأويل أو غير ذلك من العلاقات المركبة ، وإن كان الكشف عن التناظر أو التشابه بين النصين أمراً إجرائياً حتمياً وإلا انتفى مبرر التناص .

والعلاقة التناصية بين (انكسارالروح) و (عودة الروح) كما قرأتها هى فى الأساس علاقة تضاد . إن (انكسار الروح) هو النص المضاد لـ (عودة الروح) ، وإن كان هذا التضاد يتحول فى بعض الحالات إلى علاقة احتواء كما سوف نرى .

وعلاقة التضاد واضحة ، مرة أخرى ، فى العنوان نفسه . فإضافة «الانكسار» إلى «الروح» يشى بسلب شديد ، على حين أن إضافة «العودة» إلى « الروح » تشى بإيجاب ملحوظ .

ويتجلى التضاد بين النصين على مستوى الجو العام الذى خلقه الخطاب الروائى فى كل من النصين إذ تسيطر النبرة الساخرة الفكاهية على نص الحكيم من أوله إلى آخره ، بينما يسود جو المأساة والجدية الشديدة على نص المنسى قنديل . وتتجلى هذه الجدية لغوياً حين يستخدم المنسى قنديل الفصحى سواء فى السرد أو فى الحوار ، بينما استخدم الحكيم العامية استخداماً مكثفاً فى كل الحوارات التى دارت بين شخصيات روائية .

ولعل الفصحى ناسبت أسطورية (انكسار الروح) على حين أن العامية ناسبت واقعية (عودة الروح) . والأسطورية والواقعية تشكلان مظهراً شكلياً آخر من مظاهر التضاد بين النصين ، وهو ما سنعود إليه بعد قليل.

ويلاحظ فى رواية (انكسار الروح) أن الموقف الكوميدى الوحيد الذى يمكن الوقوف عنده هو ما حدث من «الكوتش » حين أقام ما سمّاه حفل التدشين للطلبة الجدد ، غير أن الكوميديا فى هذا الاحتفال هى نوع من الكوميديا السوداء الكئيبة ، إن صح أن توصف الكوميديا بالكآبة ، وهل هناك كآبة أكثر من أن يعقب الراوى على نهاية حفل التدشين هذا بعبارة يقول فيها: «فتحنا الباب وخرجنا ببطء منكسى الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق » [٢] . هذا من ناحية النظرة الواقعية للحدث وكيف انتهى . أما من ناحية الرمز ، فأكبر الظن أن حفل التدشين كان تمثيلا أو تمهيدا لما سيحدث بعد صفحات قليلة حيث نبدأ فى مواجهة هزيمة ١٩٦٧ . ولنقرأ العبارة السابقة مرة أخرى لنكتشف أنها تكاد تكون وصفاً دقيقاً للنهاية التى آلت إليها حرب ١٩٦٧ : «خرجنا ببطء منكسى الرؤوس ، يغمرنا خجل الهزيمة العميق » . هل يمكن أن توصف نهاية هذه الحرب إلا بهذا الوصف . ثم ألم تكن حرب ١٩٦٧ وما انتهت إليه عبثاً مثلها مثل حفل التدشين الذى أقامه الكوتش ؟ ولا يقف «التناص» بين هذا الفعل وحرب ١٩٦٧ عند هذا الحدّ بل يتعمق، أكثر فأكثر ، حين نتذكر ردّ الفعل الشعبى الساخر العابث على هذه الحرب حين أغرقنا أنفسنا فى سيل من النكات الساخرة إحساساً بعبثية كل شىء. يقول راوى المنسى قنديل مستمراً فى تعقيبه على نهاية الفعل :

« كان منظرنا مزرياً ، مليئاً بالحمق ، وبدأنا نضحك . ضحكنا فى صوت واحد ونحن نشير إلى بعضنا البعض . ضحكنا فى صخب وبدأ الطلاب الكبار فى الظهور ،كانوا

يعـرفـون كـيف سيـتطور رد الفـعل من الغضب المباشر إلى الإحساس بالسخرية من كل شيء » [٣].

ومرة أخرى فإن الإحساس بالسخرية من كل شيء كان هو رد الفعل السائد بعد الإحساس بالغضب المباشر، وهو إحساس يذكره كل من عاش هذه الأيام الكئيبة. كان ضحك المصريين في تلك الأيام هستيرياً أشبه بالبكاء منه بالضحك أو هو « ضحك كالبكا » كما قال المتنبى فى بيته عن مصر .

عـمّق النص إذن الإحـساس بالمأساة من خـلال موقف يفترض فيه أن يكون لهواً، و هو ما يعمّق فى الوقت نفسه التضاد بين نصّى المنسى قنديل وتوفيق الحكيم.

ذكرت فيما سبق أن علاقة التضاد بين النص الحاضر والنص الغائب تتحول أحياناً إلى علاقة احتواء ، وهى أكثر تركيباً من علاقة التضاد .

وتتجلى علاقة الاحتواء المركبة هذه من خلال النظر فى عـلاقـة كل من النصين بأسطورة إيزيس وأوزوريس . إن العـلاقـة بين نص الحكيم والأسطورة علاقة بسيطة تقوم على المحاكاة ، فأفراد العائلة الواحدة يتمزقون بسبب حبهم لامرأة واحدة ويصيرون أشلاء بعد أن كانوا وجدة واحدة لا تستطيع أن تميز فيهم الخادم من السيد . وبعد أن تخونهم هذه المرأة جميعا؛ فتتزوج من رجل آخر يفيقون على الحدث القومى متمثلاً فى ثورة ١٩١٩ فيعودون إلى التوحد مرة أخرى وتكون الثورة أو زعيمها السبب المباشر فى لملمة أشلائهم و «عودة الروح» إليهم . ومن الواضح أن النص يعـيـد تمثـيل الأسطورة أى يحاكيها بأن يجعل الحكاية الواقعية نظيراً للأسطورة القديمة . ومن الواضح أيضاً أن نص الحكيم يقوم على الإيمان بالأسطورة وما تحمله من مغزى .

أما نص (انكسار الروح) فيقيم مع الأسطورة علاقة مركّبة، لأنه فى حقيقة الأمر يعيد بناء الأسطورة ولا يكتفى بمحاكاتها . وفى الصياغة الجديدة للأسطورة نكتشف أن النص ينطوى على إيمان بالأسطورة القديمة وكفر بها فى آن .

إن النص الجديد يصدّق الأسطورة ويكذبها ، ومن هنا كان نص (انكسار الروح) محتوياً على نص (عودة الروح) مضاداً له في الوقت نفسه .

ويظهر التصديق بالأسطورة والإيمان بها في «فاطمة » وشقيقها « مصطفى » اللذين يمثلان فى قراءتى للنص إيزيس وأوزوريس . كانت فاطمة طوال الوقت تقاوم انكسارات الروح أمام ضراوة الواقع المتدنى الآخذ فى التدهور ، فكانت تظهر فى اللحظات المتأزمة فتمد الراوى بروح المقاومة . بل إن ظهور فاطمة فى أول النص كان بمثابة بعث الروح فى الراوى وفى العالم . كان الراوى يحاول إطعام قطط وليدة تشرف على الهلاك من شدة الجوع والبرد ، ولكن القطط لم تستجب لمحاولة الراوى إلى أن تظهر فاطمة فتبعث فى القطط روح المقاومة والرغبة فى الحياة . يقول الراوى مخاطباً فاطمة على سبيل التذكر :

« مددت أصابعك وبدأت تلمسينها لمسات خفيفة . تبثين روحك فيها ... وانتصبت قائمة على أرجلها ... فتحت أفواهها وأخذت تزدرد ما أمامها دون مضغ ... من هذه اللحظة وقد أدركت أنك قادرة على صنع هذا النوع من المعجزات الصغيرة » [٤].

وقد توالت معجزات فاطمة بعد هذا الموقف .

ولا يقل مصطفى/ أوزوريس عن شقيقته فاطمة/ إيزيس قدرة على صنع الحياة من أشلاء الموت . يقول عنه الراوى :

« ... ويخرج مفتاحاً إنجليزياً ثم يخرج عدة كاملة ويبدأ فى العمل ، يربط الصواميل ويصل الأعضاء المتباعدة ، كنت مبهورا وقد أخذت بحركة هذه الأصابع... فيها شيء من سر الخلق ، وبدا أن الجسد الأسود الراقد أمامها هو أيضا يرتعد بنبضات الحياة التى تسرى فيه من خلال لمسات الأصابع » [٥].

والحق أن النص يحتوى على مشاهد ومواقف عديدة تعمّق الإحساس بأن فاطمة وشقيقها يتآزران معاً للقيام بدورى إيزيس وأوزوريس فى خلق الحياة من أشلاء الموت وبعث روح المقاومة ، مما يعنى ضمنيا الإيمان بالأسطورة القديمة وتصديقها . بيد أن النص ، مع ذلك، ينتهى بالكفر بالأسطورة وتكذيبها لأن معطيات الواقع وتدهوره المستمر أديا فى النهاية إلى تغلب الشر فوهنت فاطمة ، بل سقطت هى نفسها لتصبح بغياً تبيع جسدها لمن يشترى ، أما شقيقها مصطفى فقد قتل فى حرب ١٩٦٧ ومات معه حلمه أن يفتح له عبد الناصر الطريق بأن يزيل إسرائيل فيتجول بسيارته الأسطورية فى أرجاء العالم العربى دون عائق .

بل إن إنكار الأسطورة تم التعبير عنه بشكل مباشر حين راح مدرس التاريخ يعيد صياغة الأسطورة صياغات مختلفة تعطى دلالاتٍ معاكسة لدلالاتها المعروفة فأصبحت إيزيس على يده بغياً وأصبح أوزوريس زير نساء مرة وعنّيناً مرةً أخرى [٦] . والواقع أن حديث مدرس التاريخ عن إيزيس كان نبوّةً سوداء بما سيصير إليه أمر فاطمة فى نهاية الرواية . صارت فاطمة بغياً مثلها مثل إيزيس فى الصياغة الجديدة التى ابتدعها المدرس كفراً ويأساً . ولنتذكر أن مدرس التاريخ قال ما قال بعد كارثة ١٩٦٧ وبعد أن ظل الراوى يبحث عن فاطمة بلا جدوى . كان حديث هذا المدرس نبوءة سوداء تحققت بحذافيرها .

قلنا فيما سبق إن « الشر » أو « ست » تغلّب على الخير فى الأسطورة التى صاغها المنسى قنديل؛ فكيف جسّد النص روح الشر ؟ وما التمثيل الحسى لهذه الروح؟ لقد جسدها النص فى « سلوى » التى توازى «سنية » فى (عودة الروح) . فالشخصيتان براقتان من حيث مظهريهما رغم أنهما تؤديان دور « ست» فى الأسطورة القديمة: فسنية فى (عودة الروح) هى التى عبثت بأفراد العائلة الواحدة المتماسكة وحولتهم إلى أشلاء. وقامت سلوى بدور يوازى دور سنية وإن كان لا يتطابق معه، كما سوف نبين. فقد حاولت سلوى أن تجر الراوى إلى عالمها ، ذلك العالم الذى عبث بحلم مصطفى فى أن يخلق الحياة من باطن الموت. إن هذا العالم العابث هو الذى أزال الأشلاء التى كان مصطفى يحلم بأن يعيد إليها الروح وتحولت قطعة الأرض إلى مكان يقام عليه مستشفى استثمارى لسلوى، وبذلك مات حلم مصطفى موتاً أبدياً . إن عالم الاستثمار والانفتاح هو الذى وأد أحلام فاطمة ومصطفى والراوى مما أدى إلى انكسار الروح، انكسار المقاومة، والاستسلام من ثم إلى السقوط فى عالم البغاء والفحش وازدراء كل ماهو مقدس. تقوم سلوى إذن بدور الغواية، ولكن فى نعومة فائقة تكاد تخدع القارىء عن حقيقة تمثيلها لـ «ست» إله الشر. ولعل اختيار اسم « سلوى » لهذه الشخصية لم يكن اختياراً مجانياً. فهى سلوى بمعنى أنها الوسيلة التى كان يمكن أن يسلو بها الراوى فاطمة أو ينساها فيسلو عالمه القديم وينساه ويستسلم للسقوط.

ورغم قيام سلوى فى (انكسار الروح) وسنية فى (عودة الروح) بدور ست إله الشر فإن الموازاة بينهما ليست تامة ، لأن سنية وإن قامت بدور الفتنة والغواية فإنها لم تخل خلواً تاماً من بعض الخير. وقد تمثل هذا الجانب الخير فيها حين أثارت فى محبيها الثلاثة إحساسا بالجمال جعلهم جميعاً يكتشفون قبح واقعهم وخشونته. لشخصية سنية إذن جانب إيجابى لا يمكن إنكاره. وعلى هذا فإن « سنية » لا توازى « سلوى » موازاة تامة. وحقيقة الأمر أن نص(انكسار الروح) أخذ من سنية الجانب الإيجابى وضمنه فى فاطمة، على حين أن الصفة السلبية كانت من نصيب سلوى . لكن ما المبرر النصي لتقسيم شخصية « سنية » على شخصيتى فاطمة وسلوى؟

أعتقد أن ما جعلنى أقرأ الشخصيات على هذا النحو هو تلك الخاصية النفسية المتمثلة في قدرة فاطمة السحرية على تغيير الحالة الوجودية للراوي ، بل ربما للناس جميعاً. وليراجع القارىء كيف تجسدت هذه

القدرة فى مشهد اصطحاب فاطمة للراوى إلى لجنة امتحان الثانوية العامة، وكيف انجذب الجميع إليها من طلاب وأولياء أمور ومدرسين وكيف أشاعت فى المشهد كله حالة [7] وجودية تذكرنا بالحالة الوجودية التى أشاعتها سنية فى محبيها الثلاثة. ويبقى مع ذلك أن انجذاب الآخرين لفاطمة لا يثير مشاعر الأثرة والرغبة فى التملك كما كان الحال مع سنية.

أستطيع إذن أن أقول إن النص الجديد اتخذ من النص القديم موقفا تحليلياً ناقداً، حين استصفى من سنية الجانب الإيجابى وضمنه فى شخصية فاطمة بينما استصفى الجانب السلبى وضمنه فى شخصية سلوى. وهذا الموقف التحليلى هو أحد وجوه التناص الممكنة. ومثل هذا النوع من التناص هو الذى يحفزنا إلى أن نعيد فهم النصوص القديمة. ولاأظن أننى على المستوى الشخصى سأقرأ (عودة الروح) كما كنت أقرأها قبل اطلاعى على (انكسار الروح). ولا شك أن التفاعل بين النصين يغير من فهمنا لكل منهما.

ولا تقف علاقة الاحتواء بين النص الحاضر والنص الغائب عند الجزئيات والشخصيات بل تتعداها إلى بنية الرواية نفسها. إن نص (انكسار الروح) لا يسير فى خط واحد كما هو الحال فى (عودة الروح) لأن الرواية مجموعة أو سلسلة من المواجهات المريرة مع الواقع المتردى، وفى كل مواجهة تنكسر الروح، ولكن فاطمة تظهر لتعيد روح المقاومة. فالرواية إذن سلسلة من المواجهات بين « انكسار الروح » و « عودة الروح» تنتهى بانكسار فادح أخير. ومن هنا كان النص الحاضر يحتوى النص الغائب ويجادله.

وقد أنهى المنسى قنديل روايته نهاية شديدة الإحكام شديدة الإيحاء. حاول الراوى فى نهاية القصة أن يهرب بفاطمة من بيت الدعارة الذى عثر عليها فيه، ولكن القائمين على هذا الماخور أو أصحاب السلطة فيه لم يمكنوه من ذلك، بل أوسعوه ضرباً وألقوا به على قارعة الطريق. ثم يقول الراوى :

« ثم سمعت صوت الباب وهو يفتح، هل جاءوا كى يضربونى مرة أخرى؟... كانت فاطمة هى التى جاءت .. عارية تماما ... ومالت على .. وتخيلت أنها سوف تعطينى لمسة ساحرة من لمساتها فتدب فى الحياة ، ولكنها كانت تحمل فى يدها قطة صغيرة .. عاجزة عن المواء .. وضعتها فوق صدرى فانكمشت القطة واستكانت على، ونهضت فاطمة، ابتعدت .. وأغلقت الباب خلفها .. وظلت القطة رابضة فوق صدرى المجروح عاجزة عن الحركة .. مثلى تماما..

تمت الدورة .. وانقضى كل شىء يا فاطمة .. يا غرامى الحزين .. » [8] .

تقطر هذه النهاية يأساً وانكساراً وتعود بنا إلى البداية، إنها عود على بدء كما يقال.

ولا ننسى هنا أن تعبير « يا غرامى الحزين» كان هو نفسه الذى بدأ به الراوى نصّه حين قال فى أول عبارة بدأ بها النص « ماذا أقول لك يا فاطمة .. يا غرامى الحزين ». ولنتذكر أيضا أن القطط كانت بداية اكتشاف فاطمة أو روح المقاومة وعودتها، وقد انتهى النص أيضا بذكر القطط. «وتمام الدورة» تعبير دقيق عن النهاية اليائسة التى لا أمل فى بداية بعدها، كما أنه تعبير عن مسار القصة التى انتهت من حيث بدأت.

بيد أننا لو أعدنا النظر فى هذه النهاية نفسها، من حيث ما فيها من تجسيد حى للموقف فسوف نقرؤها قراءة مختلفة. إن الموقف الحسى يناقض من حيث دلالته الإيحائية الموقف التقريرى، أى ما يقرره النص فى عبارة مجردة. لماذا؟

لأننا فى هذا الموقف الحسى الذى يعود بنا إلى بداية النص، أى إلى لحظة « عودة الروح» متمثلة فى فاطمة التى وهبت الحياة للقطط المشرفة على الهلاك بلمساتها السحرية، لابد أن نفكر فى « فاطمة جديدة» تأتى لتنقذ هذه القطة المحتضرة الرابضة على صدر الراوى المحتضر أيضا. لابد إذن أن نفكر بوصفنا قراءً فى بداية جديدة أو على الأقل نحلم بها. صحيح أن الراوى ملقى

على الأرض جريحاً ومهزوماً ومحتضراً، ولكن وجود هذه القطة على صدره يلح على القارىء ويحفزه إلى تفكير مختلف.

ولهذا، فإن هذه النهاية المحكمة تقول أو تقرر شيئاً ولكنها توحى بعكسه تماماً، إنها نهاية تترك القارىء فى موقف الحلم أو الانتظار والترقب.

والحقيقة أن بناء النص نفسه يوحى، بل ربما يحتم، بداية جديدة. لأننا لو نظرنا فى بناء النص بوصفه نوعاً من القص فلن نجد بداية ثم وسطاً ثم نهاية بالشكل الذى نألفه، خاصة إذا التفتنا إلى أن محور الرواية التى بين أيدينا هو العلاقة بين الراوى وفاطمة. إن هذه العلاقة لم تتطور، بل ولدت ولادةً مكتملة منذ أول لقاء. وكل ما يحدث بعد هذه الولادة المكتملة للعلاقة هو فترات غياب أو موت تعود فى نهايتها فاطمة لتعيد الروح إلى الراوى وإلى الوجود. النص إذن عبارة عن دورات من الموت والبعث. أى أننا فى حقيقة الأمر، لسنا بإزاء دورة واحدة كما توهمنا العبارة التقريرية فى آخر النص، بل إننا بإزاء دورات متعاقبة من انكسار الروح ثم عودتها ثم انكسارها وهكذا.

وعلى هذا، فإن تضمن النهاية لإمكان الحلم ببداية جديدة تؤازره بنية النص نفسه أو منطق الخطاب الروائى كما شكله الكاتب. ولذا فإن الدلالة على التبشير ببداية جديدة مستخلص من البنية الشكلية للقص. ومنطق البنية الشكلية أولى بالاعتبار من أى عبارات تقريرية يختم بها الكاتب نصه. بعبارة أخرى فإن ما يحتمه الشكل أولى وأجدر فى الفن مما يقرره الكاتب. وأغلب الظن أن المنسى قنديل أراد شيئاً ولكن النص قال شيئاً آخر. ولا غرابة فى هذا، فوعى النص يجاوز فى كثير من الحالات وعى منشئه.

ولا يفوتنى فى النهاية أن أشير إلى أن الجدل بين نصيّ المنسى قنديل والحكيم يمكن النظر إليه بوصفه جدلاً بين واقعين مختلفين، جدلاً بين لحظتين تاريخيتين. ولكن يبقى النظر إلى الفن بوصفه مولداً للتاريخ والواقع وليس العكس. وهو بلا شك نظر أكثر وعورة وأشد خفاء.

ألم يكن عبد الناصر الذى جادله نص المنسى قنديل كثيراً، متولداً بشكل أو بآخر عن نص (عودة الروح) ؟. أليس من الممكن أن ننظر إلى عبد الناصر وما أحدثه فى الواقع والتاريخ بوصفه « نصاً » متولدا عن نص الحكيم؟

إن إعجاب عبد الناصر بنص الحكيم أمر مشهور، وأغلب الظن أن نص الحكيم قد تغلغل فى عبد الناصر إلى حد أنه طابق (بوعى أو دون وعى) بين شخصه وذلك الواحد الذى تشير إليه عبارة « عندما يصير الكل فى واحد» . ولكن هل كان نص عبد الناصر نتيجة فهم لنص الحكيم أو سوء فهم له ؟. من المؤكد أنه كان نتيجة لتأويل ما لنص الحكيم.

الهوامش :

١ ـ محمد المنسى قنديل ، انكسار الروح ، روايات الهلال ـ القاهرة ١٩٩٢

٢ ـ نفسه ، ص ٩٤ .

٣ ـ » » » .

٤ ـ نفسه ، ص ٧ .

٥ ـ نفسه ، ص ٦٨ .

٦ ـ نفسه ، ص ١١٦ ـ ١٢٠ .

٧ ـ نفسه ، ص ٤٧ ـ ٥٠ .

٨ ـ نفسه ، ص ٢٣٣ .

فؤاد قنديل والهرم المقلوب
فى رواية (السقف) وقصص أخرى

مصطفى ماهر
(مصر)

قرأت أعمال فؤاد قنديل متفرقة فى سنوات مضت، فشدتنى ، وتمنيت أن تتاح لى فرصة العكوف عليها فى مجموعها لأتبين الخط أو الخطوط التى تنتظمها ، فلما تأهبت للسفر إلى كندا (مايو ١٩٩٢)، للمشاركة فى جلسات مجلس إدارة الجمعية الدولية للغة والآداب الألمانية الذى شرفت بعضويته ، أخذت معى مجموعة الأعمال لأطالعها فى الطائرة والمطار ، وأنا أغالب الزمن، وأتقلب بين القارات ، وحملت معى قصاصاتى القديمة التى دونت فيها ملاحظاتى العابرة ، وأعدت التفكير والتقدير فى إطار منهجى فى الدراسة الأدبية النقدية ، بادئا بالكلمة ، متسائلاً عما يفعله بها الأديب فى تركيباته التى يبدعها، ساعياً إلى الكشف عن غوامض البناء الذى يقيمه لبنة لبنة ، وجداراً جداراً ، وطابقاً طابقاً ، باحثاً عن الارتباطات التى تقوم بين البناء الجديد وعناصر العالم المترامى الذى يحيط بالأدب ، ويحتويه .

كانت أول ملحوظة دونتها عن فؤاد قنديل ، أنه يكتب أكثر أعماله على لسان المتكلم ، وكأن تلك قاعدة لم يخرج عليها إلا فى بعض قصصه القصيرة ، فى مجموعة (عسل الشمس) التى أصدرها فى عام ١٩٩٠ ، وهى من أنضج أعماله . وليس استخدام الأديب لمنظور ضمير المتكلم بالضرورة علامة على نضج أقل ، وإن كان القصاصون يعرفون أن القص على لسان المتكلم أكثر سهولة وانسياباً من تحويل المنظور إلى راو أو رواة . إن استخدام منظور ضمير المتكلم ، المنظور الأنوى، يلغى المسافة بين الأديب والقارىء ، وهى المسافة الفنية القصصية التى تميز الفن القصصى ، والتى تبرر عملية القص فى ذاتها ، حيث يتخذ الأديب قناع الراوى ، متمثلاً فى ضمير الغائب ، ويوحى إلى المستمع أو القارىء أنه يطل من نافذة لا يصل إليها المستمع أو القارىء ، ويرى أحداثاً ينقلها إليه من منظور هذه النافذة. أما هذا اللون من القص الذى يكون فيه الكاتب صاحب شخصيتين مندمجتين إحداهما فى الأخرى ، شخصية الراوى وشخصية صاحب الأحداث ، فهو لون له إشكاليته الخاصة ، إشكالية الغنائية أو إشكالية

إلغاء المسافة القصصية الفنية . فنحن هنا بإزاء أديب يحدثنا عن نفسه ، ومن منظوره ، يصطبغ حديثه بالغنائية، فهو يقصد إلى هذا اللون من التأليف الذى يجمع بين القصصية والغنائية . والجمع بين الأنواع الأدبية معروف وقديم ، حتى إننا لا نكاد نعرف فى الأدب نصوصاً لا تقوم على هذا الجمع . فالنص يكون قصصياً ، ولكنه يستعين بإمكانات الأنواع الأدبية الأخرى ، وقد حولها إلى وسائل فنية ، فترى عناصر غنائية ودرامية وتعليمية ، يمكننا عند تقديرها كماً وكيفاً ، أن نتبين دورها .

ومادام فؤاد قنديل يستعين بهذا المنظور ، فهو يضفى على الكلمة سمات من الغنائية التى تتدفق مع كل حديث عن الذات . ولكنه يضع نفسه ، من حيث هو راو ، فى ركن من أركان الوجود ، يطل منه على الأحداث ، ويحرص على أن يتناول هذه الأحداث بالترتيب وإعادة البناء . فؤاد قنديل لا يصور الواقع ، ولا يتغنى به ، ولكنه يقيم بناءً معمارياً يستخدم فيه حواسه وأحاسيسه وأفكاره ، ويتبع منهاجاً مميزاً أسميه منهاج الهرم المقلوب الذى يبدأ بنقطة صغيرة ، ما تلبث أن تتسع ، وتزداد اتساعاً حتى تصل إلى مداها فى هذا المسطح الكبير الذى ينتهى عنده الهرم . أدب فؤاد قنديل هو ما يمكن أن تبنيه الكلمة عندما تنتقل بين الذات وقد سلكت سبيل الإبداع ، والواقع وقد بثت فيه حياة نابضة بالإيحاء ، وتنتقل بين بدايات العمل الفنى وإيحاءات الواقع ، حتى يكتمل البناء . والأديب هنا فى حركة دائبة تهدف إلى إشراك القارىء أو المستمع معه ، فى تفاعل ثرى ، فهو يحرك وعى المتلقى ، ويحثه على أن يتلقى الواقع بوعى جديد متجدد .

والأديب الذى ينقل إلى القارىء ثمرات تفاعله مع الواقع ، يقف فى شرفة يطل منها على « مجهول »، يرى أنه قد أوتى القدرة على التعامل معه ، فهو يملك ناصية الكلمة ، والكلمة هى وسيلته إلى تحويل المجهول إلى دائرة الوعى ، وهو يفترض بداهة أن المتلقى لا يعرف هذا المجهول ، أو لا يعرفه على هذه الصورة ، أو فى هذه الصياغة ، هذه الشرفة التى يقف فيها الأديب يمكن أن نسميها المنظور . واختيار المنظور شىء له أهميته المبدئية فى الصياغة الفنية . فربما وجدنا فى بعض الأعمال الأدبية - بصفة عامة - منظوراً سهلاً ، منفرداً ، أحادياً؛ وربما وجدناه معقداً ، متشابكاً ، متعدد الطبقات، كثير المكونات ، متتابع الأعماق .

بل إن هذا المنظور يمكن أن يتخذ طابعاً زمنياً أو مكانياً أو يتسم بسمات حضارية أو ثقافية معينة ، فمن الممكن أن يكون المنظور من الحاضر إلى الماضى أو من الماضى إلى الحاضر ، أو من الحاضر إلى المستقبل ؛ ومن الممكن أن يكون منظوراً من الشرق إلى الغرب ، أو من الصحراء إلى الواحة ، أو من المدينة إلى الريف ، أو من الريف إلى المدينة . فمنظور يحيى حقى فى (البوسطجى) مثلاً منظور من المدينة إلى الريف ، وكذلك منظور توفيق الحكيم فى (يوميات نائب فى الأرياف) ؛ وهناك منظور من المدينة إلى المدينة ، على نحو ما نرى فى روايات نجيب محفوظ : (زقاق المدق) ، (الثلاثية) ؛ وهناك منظور له أهمية كبيرة فى الأدب المصرى الحديث لارتباطه بالسعى نحو الصعود الاجتماعى ، وهو منظور من الريف إلى المدينة : وأمثلته كثيرة جداً فى أعمال محمد روميش وعبد الحكيم قاسم ويوسف القعيد ومجيد طوبيا ، وهو منظور فؤاد قنديل فى غالبية أعماله . ابن الريف يحكى لابن المدينة : وهو منظور يبرر التعامل مع المجهول الذى يتناوله الفنان بجماليات الصورة والنغمة ، يدخل فيها الأبعاد الفكرية والسياسية والاجتماعية . صور القرية فى أعمال فؤاد قنديل هى أكثر الصور إيحاء ، وأغناها موسيقية ، وأثراها بالألوان .

قصة (أمنيات بهانة) مثلاً تبدأ بالمرأة الريفية التى يتضاءل وجودها تحت أعباء المعاناة : تبدأ الصورة بجملة تعبر عن قبضة المكان ، عن المسافة ، عن البعد ؛ فهذه عبارة « غير كيلو متر واحد » توحى بإيجازها بأن المرأة

سارت كيلو مترات كثيرة بغير عدد ، وما الكيلو متر المتبقى إلا خطوة هينة ، وهو فى الحقيقة ألفان من الخطى إذا حسبنا الخطوة نصف المتر ، ولكننا بإزاء قانون نسبية مقلوب . والمرأة لا تتصدر الصورة فهي كائن بلا وزن ، وإنما تتصدر الصورة القفة المليئة الثقيلة ، ولمن يحب التفصيلات · البقدونس والجرجير والكرات . . فتائل من نسيج القرية . فإذا بحثنا عمن يحمل العبء الثقيل ، لن نرى المرأة كاملة متكاملة ، بل رأيناها كالفتات المنثور : الرقبة المشدودة ، وكلمة «المشدودة» تحمل المعنى ، ومن بعد الرقبة نرى الرأس ثم الذراع اليمنى ، ثم الذراع اليسرى ، ثم الرضيع والثدى . . والثدى يشبه « بالونة فرغت من الهواء » . من هذه الوشائج تأتلف الصورة .

ولقد تحدثنا عن قالب الهرم المقلوب ، ولنا هنا عليه مثل من أمثلة كثيرة : الصورة تبدأ بنقطة صغيرة ، ثم ما تلبث النقطة أن تتسع ، فتتوالى الوشائج : القفة - الرقبة - الذراع اليمنى - الذراع اليسرى - الثدى .. ثم نلمح القدمين الحافيتين وقد تجردتا من البشرية وتحولتا إلى شيئين : قطعتين عنيدتين من العظم والجلد المشقق.. وربما لمحنا الجسد والثوب ، ثوب الأم .

وما إن نصل إلى عبارة « ثوب الأم » حتى يتسع الهرم المقلوب مرة أخرى ، وتظهر البنت الصغيرة التى تعلقت بالثوب ، وكانت المرأة تقاوم التعب وتخطو بخطوات تصطنع القوة والسرعة ، فإذا الطفلة الصغيرة الملتفة بالهلاهيل تلهث خلف أمها . هكذا يدخل فى البناء السيمفونى اللحن الفرعى ليدعم اللحن الأساسى . وما إن تصل المرأة بعد هذا الجهد إلى السوق حتى تجلس على نحو مميز تمكنت منه الفلاحة المصرية منذ أزمان ، فهى تجلس والقفة فوق رأسها دون معاونة . والحركة الريفية الأصيلة جديرة بالوصف لتفوح رائحة الريف عبقة:

« هبطت أولا على ركبتيها كالجمل ،
وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة
المصلى ، ثم سحبت ساقاً من تحتها ،
فأصبحت أمامها . سحبت الأخرى ، وربعت،
ثم وضعت الرضيع فى حجرها ..» .

رأينا كتلة البشر فى وضع الوقوف والحركة ، والكاتب يعيد تكوين الكتلة المرة تلو المرة مع تتابع المشاهد ، وأول مشهد هنا هو وضع الجلوس ، حيث تعيد المرأة الرضيع إلى ثديها ، ونرى الطفلة الأخرى تندمج فى أمها : « دست وجهها فى بطنها ، وتمددت ملتصقة بمؤخرة أمها طلبا للدفء ..» . المرأة فيها بقية من الكائن الحى ، بل فيها بقية من أنوثة بشرية ، فنحن نلمح شيئاً من وجهها وشعرها .

هذا العنصر البشرى بأوضاعه المقلوبة الذى لا يحيط به إلا قالب الهرم المقلوب هو العنصر الأساسى فى الصورة ، تدور من حوله عناصر بشرية أخرى ، تتوالى شيئاً فشيئاً ، منها البائعات الأخريات ، فى صور متكررة، يدلنا تكرارها على أن الموضوع الذى تمثله الفلاحة بهانة موضوع عام . وإذا كانت بهانة تجسم الضعف ، فإن الهرم المقلوب عندما يتسع يحيط برجل يجسم القوة والهيمنة ، ذلك هو التاجر الكبير الحاج إبراهيم فى صورة المعلم النمطية « يجلس كعادته فى صدر دكانه وأمامه البورى » . إنه يستهل المحور المضاد الذى يضم ممثل السلطة العسكرى سليم ، الرجل الذى يستمد قوته من « الشرايط » على كتفه، ومن التقرب المتدنى من التاجر الغنى، فهو يملأ حلقه وشدقيه من دخان بورى التاجر، ومن الظلم الذى يصل إلى حد التمتع بإيذاء الضعاف .

وعندما يتحرك محور القوة والهيمنة ينفرط عقد الكتلة البشرية الواهنة ، بهانة التى التحم الرضيع بثديها واندمجت الطفلة فى بدنها ، تتبعثر ، كما تبعثرت القفة وما فيها تحت نعل السلطة الغاشمة .. وما تتباعد نغمات هذا اللحن الأساسى الحزين ، حتى تتوالى آلات الأوركسترا اللينة ، فتدخل طائفة من الألحان المتتابعة الثانوية الضعيفة أيضاً : بائع طماطم ، بعض المارة ... أناس لا حول لهم ولا قوة .

ولكن الكتلة البشرية الأساسية ، على ما فيها من وهن ، تتشبث بالعناد والصمود فتلتئم من جديد ، بين يأس وجهامة وشراسة مكبوتة . فإذا عادت الكتلة البشرية، أضاف الأديب إليها عناصر تفصيلية قليلة أخرى ، فنرى بطني القدمين اللذين يعبران عن الاستسلام . ولمن لم يدرك أن الكتلة البشرية هي كتلة « لحم » احتفرت فيه شقوق يضع الكاتب العبارة على سطح الهرم المقلوب.

القصة في مجموعها هرم مقلوب كبير ، وهو يضم في داخله أهراماً مقلوبة متعددة متفاوتة الأحجام ، هناك قالب هرمي يصف الأشجار القائمة على جانب الطريق الزراعي الممتد من القرية إلى المدينة ، وينتهي الهرم المقلوب عند صفحته الواسعة بالمدينة الممتدة امتداداً رهيباً يجسم السوق والسلطة . وما رحلة بهانة من القرية إلى المدينة ، إلا محاولة للخروج من الضيق إلى السعة ، وهي رحلة نمطية متكررة ، ليست قاصرة على بهانة وحدها، بل تشاركها فيها أعداد من الطامحين إلى الصعود الاجتماعي . وتتنوع الألوان ، فإذا الرحلة تخرج من الأفق الضيق والسماء المعتمة والضباب الكثيف ، إلى آفاق واسعة وسماء منيرة لا ضباب فيها ولا غيام ، آفاق تمتد في الخيال قبل أن تمتد في الواقع : السوق . . المدينة .

وعنصر الإصرار أو الإلحاح ، من حيث هو عنصر نفسي هام ، تعبر عنه مشاهد متداخلة لا يربطها تتابع زمني ، بل تتوالى على هيئة خواطر وخيالات ، كأنها تنويعات على لحن الخروج من الضيق إلى السعة ، ومن الفقر إلى الغنى ، ومن الضعف إلى القوة مهما كان الجهد أو الثمن . فالمرأة تبذل جهداً فوق طاقة البشر ، استأجرت ربع فدان زرعته بنفسها ، وعملت على بيع المحصول بنفسها في السوق ، في المدينة .

والكاتب يصور اقترابها من المدينة في حركة تواكبها زيادة مستمرة في الإضاءة ، والمدينة لها رموزها في نظر بهانة ومن على شاكلتها من سكان الأكواخ السائرين على الأقدام حفاة : العمارات الشاهقة والسيارات . ولكن الطريق إلى المدينة وعر ، فعلى هامشها مياه راكدة فيما يشبه البحيرات الآسنة ، ونفايات، وحصى يصعب السير عليه . بهانة ترى هامش المدينة بقدميها ــ إن صح هذا التعبير ــ ولكن الهامش الوعر هو السوق على أية حال ، وهي حفية بهذه السوق، لا تراها بكل تفصيلاتها فهي دائما على عجل ، وعقلها مشغول بهموم أخرى . فالصور تأتلف من كتل كبيرة ، قليلة التفصيلات ، قليلة الألوان : أبيض – أسود – رمادي .

ولو تركنا هرم المكان والتمسنا مزيداً من التكوينات في هذه القصة الثرية ، وجدنا هرماً مقلوباً نرى من خلاله طائفة من البشر ، لا يظهرون لنا في الواقع ، وإنما نستشفهم من خلال التداعيات التي تراود خيال بهانة ، وكأنما أراد الكاتب أن يبعد بهم عن نقطة المعاناة والبؤس . والهرم المقلوب هنا رأسه في الحياة النكراء الضيقة ، وقاعدته العالية في حياة كريمة يهفو إليها المعذبون في الأرض وينالها منهم من يشقون على أنفسهم بالكد والجهد والصبر المر . فهذا زوجها محفوظ قد خرج من الدائرة القروية الضيقة ودخل الدائرة الحضرية الواسعة ، ولبس زي العسكر ، وأوشك أن يزين كتفه بثلاثة « شرايط » وتحدث بأنه خالط أصحاب النفوذ و « شاف الريس » .

ويدخل الكاتب في تحليله وتصويره انعكاسات العنصر الاجتماعي على الشخصية المحورية ، فنراها وكأنما استمدت من الصعود الاجتماعي الذي حققه زوجها قوة دافعة ، فلم تعد تشك في أنها على بؤسها تفضل الآخرين المغمورين الراضين الراضخين . ويحدث هذا التوجه الاجتماعي صداه على المستوى النفسي والفسيولوجي والفكري . فهذه المرأة تعي أن الجهد سبيل الترقي ، وأن ما لم يحققه الآباء قد يتحقق في الأبناء . وهكذا يتسع الهرم المقلوب درجة أخرى ونرى جهود هذه المرأة تتركز على ابنها جلال الذي شق طريقه إلى الجامعة ، والتحق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية . ولا

بأس بأن تركب أجنحة الخيال ، وتوسع الهرم فيمتد المنظور إلى حيث يتخرج جلال ويكون له نصيبه فى خيرات المدينة وما تمثله من قوة وهيمنة ، وما يرتفع فيها من عمارات شاهقة ، وما ينهب الأرض فيها من سيارات.

ونحن ندرك فى متابعة مسار الأحداث تلك الخلفية الفكرية التى يعبر عنها الكاتب ، والتى تقوم على إشكالية العلاقة بين القرية والمدينة وما يكتنفها من تناقض. فالمدينة تعيش على ما يرد إليها من الريف من بشر وإنتاج، ولكنها تفرض على ما يرد إليها شروطها ، فهى بداية تغير الطابع الخارجى للريفيين ، فهذا هو زوج بهانة يخلع الجلباب الريفى ويلبس الزى العسكرى ، وهذا هو ابنها يلبس البدلة الحضرية أيضاً . والمدينة تشد إليها الريفيين شداً ، وتقولبهم فى قالبها حتى ينسجموا فى نسيجها ، فمن يأبى ، أو يفوته القطار ، أو تعوزه إمكانات التطور يظل على الهامش بشكله ومسعاه ، فهذا هو التاجر إبراهيم ينافق السلطة حتى تعينه على الهيمنة ، وهذه هى بهانة تظل ضعيفة فى مواجهة سلطة المدينة ، ولكنها لا تيأس ، فهى تعلم أن المدينة مصدر القوة .

ومن الطبيعى أن نستخدم هنا كلمة الصراع ، أو نفكر فى نوع من المضمون المأساوى ، ومن الطبيعى أن نسأل : هل يرفض الكاتب هذا الواقع الذى يشل حركة امرأة مكافحة مثل بهانة ؟ هل يرفض الواقع برمته ؟ أم هل يقبل الواقع فى مجموعه ، ويصدر عن هذا القبول فى توجيه النقد إليه ؟ الاحتمال الأخير هو الاحتمال الأقرب إلى الصواب ، فالكاتب يؤمن بعالم جميل عادل تتحقق فيه الأمنيات المشروعة ، ولا يرى غضاضة فى أن يتعب الإنسان بقدر الهدف الذى يسعى إلى تحقيقه . بهانة تمتدح التعب « الدنيا من غير تعب مالهاش طعم، وبكرة تفرج » . والقبول بالواقع القابل للتغيير يعتمد على إيمان بالله ، فهى « تحس أن الله يرقبها هى بالذات ولن ينساها » .

وهذه القصة مثلها مثل العديد من الأعمال الأدبية فى عصر السعى إلى الاستقلال السياسى تنسج خيوطها حول أسطورة الصعود من القاع إلى القمة ، ومن الفشل إلى النجاح ، ومن الهزيمة إلى النصر التى جسمها فى قرننا الحالى طه حسين . وإذا كان طه حسين قد صور هذه الأسطورة فى (الأيام) بقصة من نوع السيرة الذاتية ، فقد سلك فؤاد قنديل وغيره سبل التضمين .

ولسنا بحاجة إلى الذهاب إلى بعيد لنلتمس الشواهد على أن الكاتب يستند فى نسيج القصة على خبرات ذاتية ، على الرغم من أنها واحدة من القصص التى لا تدور على لسان المتكلم .

وموضوع الذاتية ، كما ذكرت فى بداية هذه الدراسة ، يتسم بأهمية كبيرة فى أدب فؤاد قنديل . وعلينا أن نختار نموذجاً آخر تظهر فيه الذاتية بشكل بارز حتى نتمكن من الاقتراب منها بوضوح أكثر . لنأخذ قصة (الدم) من مجموعة (العجز) التى صدرت فى عام ١٩٨٣ . تبدأ القصة ببقعة من الدم هى فى تفسيرنا رأس الهرم المقلوب ، وتنتهى بعالم الثأر الواسع بكل ما فيه من أخطار ومخاطر . الأديب لا يخفى نفسه عن القارىء ، بل يرفع البعد الروائى ، ويحدثك عن مشاهداته وانطباعاته وأفكاره وأحاسيسه : « عندما وضعت قدمى على أول درجة من درجات السلم الحجرى ..» . هذا النمط من القص يفرض ألفة بين الأديب والقارىء، أو يفترضها ؛ فمادام القارىء يقرأ عبارات موجهة إليه تبدأ بـ « أنا » فهو – إذا استجاب لدعوة الأديب – يصطنعها لنفسه ؛ وإذا وفق الأديب فى ذلك فهو حرى بأن يسعد ببلوغ هذا التضامن والتآخى . ومن القراء من يضيق بهذا النهج من الحديث المباشر الذى يقتحم عليه ذاتيته ، ويفضل أن يكون هناك بعد قصى يتيح له أن يستقل بحكمه وموقفه . والمسألة تتصل بتوجه الأديب ، وتصوره لقالب المضمون والشكل ، المحقق للتواصل المنشود بين المبدع والمتلقى . ولست

أشك فى أن فؤاد قنديل ، إذ يختار المنظور الذاتى ، يقرر أن يقترب من القارىء أشد الاقتراب ، وأن ينقل إليه معزوفة الكلمات التى تحرّك بها وعيه ، ليحرك بها وعى القارىء على نحو مشابه .

ماذا يفعل الإنسان عندما يرى بقعة من الدم ؟ يجيب الأديب عن هذا السؤال بهرم مقلوب قوامه خطوات معرفية ، متقمصاً الشخصية المحورية : إنه يبدأ بتسجيلها فى ذهنه تسجيلاً خاطفاً ، دون أن يهتم بها ، ثم ما يلبث أن يتبين أنها تتشابك مع عناصر مختزنة فى وجدانه . أثارت نقطة الدم حاسة البصر ، ثم تسلل المؤثر الحسى إلى الوجدان ، فأثار انفعالاً ، وما زال الهرم المقلوب يتسع ويتسع . ننتقل من الحركة الوجدانية إلى الحركة العضلية : اندفاع الرجل صاعداً الدرج ، ليطمئن على أهله . ونقطة الدم تتحول إلى العديد من النقط المتوالية . ومع هذه الحركة الصاعدة تزدحم النفس بأحاسيس الخوف ، أحاسيس الخوف تكتسى كلمات فى صيغة السؤال والتساؤل : دم دجاجة؟ دم إنسان ؟ لون أحمر ؟ بدأ الخوف يدور فى دائرة عامة ، ثم انتقل إلى الدائرة الذاتية ، أو الخصوصية- على حد تعبير الكاتب . ولا يزال الهرم المقلوب يتسع ، فتتزايد الاحتمالات والخيالات والتصورات : مخلوق قادم من السماء ؟ رصاصة طائشة؟ مجانين ؟

ولا بأس أن يقف الخط السيكولوجى ليتضافر مع خط اجتماعى وخط فلسفى ، فهذا هو الكاتب يدق على وتر مشكلة من المشكلات الاجتماعية المهمة ، وهى مشكلة الثأر ، ومشكلة من مشكلات الحياة الجديدة وهى أن عصرنا قد اضطرب ، لأن الأنهار أصبحت بلا جسور ، فاختلط الحابل بالنابل وأصبح الجنون والحمق شائعين بين المتعلمين والهمج على السواء ، وبين أهل الحضر وأهل الريف . صور متتابعة ، متلاحقة ، متنوعة : أنهار بلا جسور ، اختلاط الحابل بالنابل (وهى صورة مأخوذة من تراث المعارك القديمة).

ثم هناك صور تتضمنها عبارات من لغة العلم الحديث : الارتجالية ، الفعل ورد الفعل ، « غياب برامج محددة لخطوات الإنسان » ومناهج السلوك وخطة الحياة .

أما المشكلة الاجتماعية ، مشكلة الثأر ، فينتقل إليها الكاتب ، من حيث هى مشكلة تمسه شخصياً ، وهى السبب الذى أخفاه فى البداية ، عندما أصابه الخوف ، بل عندما تصنع عدم الاكتراث . لقد خاف من رصاصة ثأر محددة ، يعرفها ، ويكاد يتوقعها ، وقلب الخوف على كل وجوهه ، وربطه بالتعلق بالحياة ، وبالحفاظ على حياة الزوجة والأولاد . وليس من شك فى أن فؤاد قنديل يمتاز ببراعة فائقة فى التنويع سواء في الصورة أو النغمة أو الإيقاع أو الكلمة المفعمة بالتعبير الثرى ، فهو يتتبع مسار الهرم المقلوب ، صاعداً ، متسامياً ، وما زال يجر القارىء وراءه فى سرعة حتى يصل إلى قلب مسكنه .

والكاتب المتمكن من أصول الصياغة الفنية المحكمة يستخدم وسيلة التشويق والإثارة ، فيزيد من مسببات القلق ، ويوسع رقعة الخوف فلا يجد زوجته وإحدى بنتيه ، ويجد البنت الأخرى تبكى ، ولا تستطيع الإجابة عن أسئلته المضطربة . وينتهى التصعيد عند باب البيت ، عندما يكتشف أن الأمر لا علاقة له بالثأر الذى كان يخشاه ، بل إن خوفه لم يكن له ما يبرره ، فلم يزد الأمر عن إصابة صغيرة ، فقد جرحت البنت الصغيرة يدها بالسكين ، وآثرت الأم السلامة فذهبت بها إلى المستشفى .

قصة (الدم) نموذج متميز للقصة القصيرة السيكولوجية . موضوعها الخوف الذى برع الكاتب فى تصوير خلجاته ، وتتبع أنواعه : من خوف مكتوم ، إلى خوف مكبوت ، إلى خوف على الحياة ، على النفس ، على الأهل ، وخوف من المجهول ، ومن المجانين والحمقى ، ومن الآخذين بالثأر . كذلك برع فى تصوير الشلل الذى يصيب الخائف ، فيدفعه إلى السير فى

طريق واحد، وإغفال الطرق الأخرى ، ولا يزال الخائف يدفع بكل شيء إلى داخل هذا الإطار المحدود حتى تتجلى الحقيقة ، بعيدة عن الطريق الواحد ، والتفسير الواحد . ويمكننا أن نستخلص من القصة مضموناً معرفياً آخر ، وهو أن الفرق بين الصواب والضلال ، هو الفرق بين الأخذ باحتمال واحد ، والأخذ بالاحتمالات المتعددة .

وكما أن القصة نموذج متميز للقصة السيكولوجية التى تتسع فتضم عناصر اجتماعية ومعرفية وفكرية ، فهى نموذج للحرفية القصصية التى تعتمد على قالب الهرم المقلوب ، والتشويق ، وشد القارىء إلى حد الاندماج فيما يندمج فيه الكاتب ، والتطابق فى الوعى .

ومن البديهى أن تكون اللغة التى يستخدمها فؤاد قنديل معبرة عن توجهاته إيقاعاً ووصفاً وإيحاءً . فالراوى عندما يقع فريسة الخوف يكتب جملاً قصاراً تعبر عن إيقاع خلجات الخوف المتسارعة ، وإذا نحن رتبنا العبارات ترتيباً رأسيا ، ارتسم أمامنا هذا الشكل :

فجأة تصورته أمامى .
ارتسم فى رأسى
وقلبى
وجهه الشرس
وشاربه الضخم
ونظراته القاتلة
فجأة أحاطتنى من كل جانب
لفتنى نظراته كثعبان
قيدتنى
علقتنى
وشنقتنى

تلك إيقاعات شعرية ، لها موسيقاها ؛ ولا تخفى على الأذن قافية الوحدات الثلاث الأخيرة من هذه « القصيدة » وهى قواف بينية أيضا ترد فى كلمات عديدة (أمامى . . رأسى . . قلبى . . أحاطتنى .. لفتنى كلها تنتهى بالياء ، والكلمتان الأخيرتان تنتهيان بالنون والياء) ، وربما خفت القافية واتخذت صورة التجنيس. هذا التداخل بين النثر والشعر من سمات « الواقعية الغنائية الانطباعية » ، وهكذا أصف أدب فؤاد قنديل .

هذه الواقعية الغنائية الانطباعية تظهر مقوماتها فى طريقة تصوير الشخصيات : طريقة سريعة ، تخطف الملامح ، وتمزجها بالأحاسيس اللحظية ، وتدور بها ما شاء لها الفن أن تدور . نقرأ فى القصة عن « الرجل المخيف » ، فلا يظهر لعيوننا وإنما تطوف بمخيلتنا خيالات : رصاصة .. وجه بلا ملامح .. انطباع الشراسة.. الشارب .. الضخامة .. النظرات القاتلة . وتتحرك هذه الملامح فإذا الرجل المخيف ثعبان يتلوى ويوشك أن يلتف حول الضحية الخائفة . وهو ثعبان له نظرات تقيد ، وتشنق .

ولقد سجلت فى جذاذاتى تصنيفاً للسجل اللغوى لفؤاد قنديل لا أقول إنه شمل كل الجوانب ، ولكنه يعطينا تصوراً عن التوظيف الذى يتفق مع توجهاته الفنية والفكرية :

١- التعبير عن عمق القرية : التلافيح ، الكوفيات.

٢- التعبير عن هيمنة المدينة: العمارات الشاهقة ، السيارات .

٣- التحليل السيكولوجى : الانفعال ، الفعل ، رد الفعل ، السلوك .

٤- البعد المعرفى : الارتجالية ، المناهج ، الخطة .

٥- تواصل التراث : اختلاط الحابل بالنابل .

٦- الروح الشعبية : القطة فى الليل ، العفريت الذى يتقمص جسد قطة .

٧- الإيقاع الموسيقى الشعرى .

٨- الوصف الإيحائى والانطباعى .

٩- الذاتية : الأنا ، وياء الملكية .
١٠-مشاركة القارىء : عبارات الاستفهام المباشر وغير المباشر .
١١- الأبعاد الاجتماعية .
١٢- الأبعاد السياسية والتاريخية .
١٣- الأبعاد الفكرية والفلسفية .
١٤- التواصل الحضارى (ونرى فى رواية (السقف) التى ظهرت فى عام ١٩٨٤ كيف قدم الكاتب لكل فصل بنص مقتبس من تراث أدبى ينتمى لزمن آخر أو لبلد آخر ، أو كليهما معا : شيكسبير ، طاغور ، جنتر أيش، صلاح عبد الصبور، أحمد شوقى) .

ورواية (السقف) رواية قصيرة ظهرت فى عام ١٩٨٤ ، وهى جديرة بالدراسة المتأنية لأنها تجسم مقومات أدب فؤاد قنديل التى أشرت إليها فى دراستى للنصين السابقين تجسيماً واضحاً . فهى مبنية على أساس قالب الهرم المقلوب الذى يتضمن فى أعماقه الإحساس بأن الدنيا مليئة بالمتناقضات ، والذى يبين كيف يمكن أن تتحول النقطة الهينة إلى مساحة خطيرة. كذلك تبرز أهمية تحديد علاقة الإنسان بالواقع ، انطلاقاً من وعى الأنا بما حولها ، ومن الصراع بين الضعيف والقوى ، بين الخائف والشبح ، بين الوهم والحقيقة ، الزيف والصدق . ومن قبل أشرت إلى توسيع الدائرة لتضم جوانب ، من عموميات الفكر الإنسانى ، وكلف بالشاعرية ، وإيمان أن العالم على ما فيه من تناقض عالم يحكمه نظام سليم عادل ، تقوم فيه الأحداث مقام مبررات السعى نحو حياة أفضل ، وتحقيق للذات .

تبدأ القصة بنقطة صغيرة مفاجئة ، مثيرة : صوت ارتطام شديد ، تتحرك النفس حياله بالخوف الفطرى . ثم تتسع الدائرة ، على نحو ما رأينا فى قصة (الدم) ، فتمتلىء بالاحتمالات والتساؤلات ، وتنتقل من المجال الوجدانى إلى المجال الحركى ، جريا وبحثا عن السبب ، فلا يكشف البحث إلا عن حطام زجاج . حتى إذا انتهى هذا المشهد تبعه مشهد مماثل ، يبدأ بصوت ارتطام شبيه ، ومن ورائه دوائر متتالية ، تتسع وتتسع ، وتمتلىء بالتساؤلات والاحتمالات: منها ما ينهج نهج التراث الشعبى ، ومنها ما ينهج المنهج العلمى ، منها ما يعود بنا إلى قرن مضى ، ومنها ما يصل بنا إلى أعماق الأسطورة. الخوف يجعل الإنسان يرى النيل فى هيئة الثعبان . وهذا هو البيت الذى يطل على النيل ، ويتصل بالعمران ، ويكتنفه مسجد ، وتحوطه حديقة ، هذا البيت الذى اجتمعت فيه شواهد الثقافة كلها ، يوشك أن ينهار وأن تبتلعه الأرض ، وأهله فى خوف لا يعرفون إلى التصدى له من سبيل .

هؤلاء الذين أصابهم الخوف وانعدمت حيلتهم وأسقط فى أيديهم ، يواجههم أصحاب السلطة والهيمنة والعجرفة . وإنا لراجعون فى مدارج التراث إلى شكوى الفلاح الفصيح فى عصر الفراعنة . ولقد اختلف الناس فى أمر هذه الشكوى فمنهم من أخذ الأمر مأخذ الجد ، ومنهم من سخر منها وتلهى بها . والقصة على لسان المتكلم « أنا » . هذا المنكوب يستصنوب نصح الجماعة فيلجأ إلى السلطة ، وكأننا بكافكا وشخصياته الرئيسية تستسلم للمحكمة (القضية) أو للسلطة (القصر) . ولا يخفى عليك الكاتب أن الموظفين فقدوا ثقة الناس ، وآخر ما وصل إليه الخبير أن الماء تسرب تحت البيت إلى أرض لينة ، لن يمر عام حتى يغوص فيها البناء كله ، ويصبح أثراً بعد عين ، وأمر أصحاب الحل والعقد أهل البيت بأن يبرحوه .

ويعود الكاتب إلى قالب الهرم لتتوالى على مدرجاته شرائح تحمل مقومات هذا البناء : بناء يرجع إلى الأجداد ، يتعلق به الفؤاد ، له جدران من الصخر ، وسقف من الحديد وحديقة فيها كل البذور ، وكل الأشجار ، حديقة فردوسية « تزهو بخضرتها وربيعها الدائم » وللبيت درج رخامى تتخلل رخامه عروق صفراء لامعة « كجذور الذهب » . وقد يتداخل الشعر والنثر فنقرأ : « دارى . مقرّى . تاريخى .. عنوانى . يعرفنى

الناس بها ، ويعرفونها بى » ، ونسمح لأنفسنا بترتيبها رأسياً :

داری

مقری

تاريخي

عنواني

يعرفني الناس بها

ويعرفونها بى

فهى إذن دار من نوع آخر ، يرتفع جوهرها عن الدور ، ويحلق بنا فى آفاق الرمز . هذا البيت هو تراثه ، هو ثقافته ، هو وطنه .

فإذا وصلنا إلى الفصل الثالث من الرواية القصيرة تأكدنا من عجز أصحاب البيت ، وأصحاب الحل والعقد عن الحفاظ على البيت . فلما أيقن أصحاب البيت من عجزهم ، اتبعوا أسلوب الضعفاء ، فتركوا البيت يغوص ، وحاولوا إنقاذ بعض ما فيه . والكاتب يصور التدهور الذى حل بهم ، فهم يسكنون فى كوخ بعد بيت ، ويستخدمون لمبة جاز بعد نجفة ، ويلخص الوضع فيقول إنهم أصبحوا يعيشون حياة الحيوان . أما شواهد الحضارة التى أنقذوها ، فمنها ما يتصل بإخناتون الذى سبق موسى إلى التوحيد ، وثورة المصريين على الفرنسيين طلباً للحرية والحياة الكريمة ، واشتراك المصريين فى حرب القرم وكانت مصر قد عظمت قوتها وجاوزت فتوحاتها كل التوقعات فى القرن التاسع عشر .

وليس أصحاب البيت وحدهم هم الذين نكبوا بالعجز ، ولا أصحاب السلطة ، فالمساحة القصصية تتسع ، والمشاهد تتوالى لنرى فيها عجز الرأى العام وعجز الصحافة . إنه عجز عن خوف ، وعن جهل ، وعن لا مبالاة ، وعن إهدار للقيم الإنسانية .

الزمان (ص ٥٣) يمر ، فيهبط بما قد علا يوماً ، والمكان يلين من تحت البيت فيتحقق الانحدار والغرق ، والإنسان يضطر إزاء هذا الهبوط إلى الانحناء . وتتسع صورة العجز ، وما يرجع إليه من جهل ، وما يظهر عليه من صور السخرية العقيمة ، فتجرى محاولات فاشلة لإنقاذ البيت بأعمدة من خارج البناء يدقونها لتحمل السقف فلاتحقق من النجاح شيئاً ، بل تحيل البيت إلى ما يشبه الخنادق أو القبور . وهؤلاء هم أهل البيت يدخلونه زاحفين « كأننا نجتاز أبواب القبور ، أو كأننا نهبط إلى خنادق » . وإذا كانت الصحافة قد سخرت من هذا البيت الغارق ، فإنها لم تعفه من اتخاذه موضوعاً لتسلية القراء .

كانت محاولة إنقاذ البيت بدق عواميد من خارجه تحمل سقفه توصف بأنها الحل العلمى للمشكلة . فلما فشل الحل العلمى ، أيقن أصحاب البيت أن الأمر يرجع إلى غضب الله ، فأخذوا أنفسهم بالصلاة والتقرب إلى الله ، والتوسل إليه أن ينجيهم مما حل بهم من بلاء (ص ٧٣/٧٢) .

وإذا كنت قد تحدثت من قبل عن البعد المعرفى الذى يحرص فؤاد قنديل على استجلاء غوامضه ، حتى يتضح البعد السلوكى على المستوى الفردى والمستوى الجماعى ، ويخرج من هذا كله إلى عرض مشكلات اجتماعية وفكرية ، فنحن نرى هنا على التتابع ، لا على التوازى كيف يتجه الرجل إلى السلطة ، ثم إلى ما قيل إنه العلم ، ثم إلى ما تصور أنه التقرب إلى الله ، ليعود مرة أخرى إلى التقلب فى خضم الهواجس التى تساوره فى إلمام . وما زالت به المحنة حتى احتوته فى داخلها ، عندما عجز عن إدراكها ، وتشخيصها ، ومعالجتها ، وأصبح فى حالة من التخبط أو ما أسماه فى موضع آخر « الارتجال » . لم تفلح المحاولات اليائسة فى الحفاظ على البيت ، بل لم تتمكن من هدمه ، وظل البيت بقية من بناء ، أو حطاماً تعيش فيه العناكب والخفافيش ، بينما أصحاب البيت العظيم فى كوخهم ينتظرون . وحاولت الخبرة الأجنبية محاولتها ، فجاء الخبير الأمريكى ، فإذا هو مصرى هاجر إلى أمريكا ، وقيل عنه إنه عليم خبير ؛ فلم ينجح فيما فشل فيه الآخرون ،

وتجمد الوضع على ما هو عليه . فهذا هو البيت لا يغرق كله ، ويظل ما طفا منه عقبة أمام التفكير فى بناء جديد مكانه .

وينتهى الكتاب نهاية أراها ميثولوجية ، فكأنما استحال ما جرى على البيت أسطورة ، فهذه سطور تحدثنا بأن النهر جرى عليه ما جرى على البيت ، فقد تحجرت أمواجه « وما عاد ماؤه يصلح للشراب ولا للصيد ولا للإبحار » . ولكن صاحب البيت ظل يقلب الأمر فى فكره ، لا يقبل به ، ولا يرضى باليأس خاتمة لتاريخ طويل .

موضوع هذه الرواية القصيرة موضوع مبتكر ، أو تحوير مبتكر لموضوع غرق السفينة بما يعنيه من ضياع . وهو موضوع شغف به الشعراء والكتاب ، وذهب فى معالجته مذاهب متفرقة ، حتى ظهر فى زماننا فى الآداب الغربية فى صورة الخوف على غرق الحضارة ، وتجسمت الأسطورة على هيئة السفينة « تيتانيك » التى غرقت فى عام ١٩١٢ بمن وما عليها ، وكانت تمثل خلاصة الحضارة فى البناء المنيع الذى يغرق . غرقت السفينة تيتانيك ، وغرقت معها أسطورة الحضارة الحديثة. وهذا هو فؤاد قنديل يجسد الأسطورة على هيئة البناء المسقوف، وتاريخ الحضارة يشهد أن تمكن الإنسان من حل مشكلة « السقف » كان بداية عصر جديد من الازدهار ، فإليك السقف فى الهرم ، والسقف الحجرى على المعابد ، والسقف على هيئة القباب ، حتى جاءت المواد الحديثة ـ بعد الخشب ـ فقدمت حلولاً كثيرة لهذه المشكلة الحضارية ، التى لا تدانيها مشكلة أخرى اللهم إلا السعى إلى البناء الشاهق . وما دامت مصر هى التى حلت مشكلات العمارة وجعلت من البيت المسقوف ، معبداً كان أو سكنا أو ضريحاً وعداً بالخلود ، فلنا أن نربط الرمز بحضارة مصر ، وما فعلها بها أبناؤها.

والقصة بعد هذا قصة ذاتية أراد بها كاتبها أن يختزل الجسم الكبير إلى أصغر خلية ، فتحدث عن بيته، ومعاناته الفردية وتأملاته وأفكاره وتطلعاته ، بكل ما تحرك به وعيه ليحرك وعى القارىء على نحو مواز . وحتى لا يغيب عن القارىء ما يتسم به الموضوع من عمومية واتصال بأعماق الحضارة الإنسانية ، يورد الكاتب ستة نصوص رئيسية استخدمها كاللحن الدال على سبيل الاستهلال الموحي (وهذه الوسيلة الفنية معروفة استخدمها جوته فى « من حياتى ، شعر وحقيقة » وماكس فريش فى مسرحية « قصة حياة » ، وبيتر هاندكه فى رواية « المرأة العسراء » ، والأمثلة كثيرة) . والنصوص المختارة تستحق نظرة تحليلية لاستجلاء مقصد الكاتب فى اختيارها . النص الذى استقاه من شيكسبير يوحى بأن المضمون العميق الحقيقى لا يظهر للعين فى الشكل المادى المجسم ، إنما يحتاج استجلاؤه إلى التفكير والتأمل .

والنص الثانى لطاغور فيه تلميح إلى الدار الضامتة وإلى البحث عن سر القلب . أما النص الذى استقاه الكاتب من مسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور فيرتفع بالقارىء إلى مستوى البحث عن النور ، عن الشمس المحبوسة فى ثنيات الأيام .. التى تواصل رحلتها الوحشية. وفى النص سؤال أساسى هو : «كيف أُميت النور بعينى؟» (ص ٤١) ، وفى النص المأخوذ عن جونتر أيش (ص٥٧) تعبير عن الزمن الذى ينساب ، وتساؤل عن موقف الإنسان منه . والنص الخامس (ص٧٥) مأخوذ أيضا عن طاغور ، وهو يعبر عن حكمة الصبر والصمود حيال الحرية والقيد . فإذا انتقلنا إلى النص الإخناتونى (ص ٤٦ م ب) وجدنا أنه أطول نص فى المجموعة ، قصيدة لإخناتون يسميها معلقة إخناتون وجهها إلى صديقه الفنان بيك ، وهى من روائع الثقافة الإنسانية ، التى كانت محفوظة فى البيت الغارق ، وحرص صاحبه على إنقاذها . إنها تصور رسالة الفنان :

« الفنان وضعته الآلهة فى الطريق الأصيل الصعب

ما أكثر الذين يعرفون الصواب ويتجنبونه !

الإيمان العميق بأن الحقيقة أفضل وأكثر جمالاً

ارسم كما تشاء وكيف تشاء

ارسم الحقيقة بلا تزويق ولا كذب ولا مجاملات

إذا كانت بعض عصابات المتجرين بآمون

حاولت أن تجعلك تجوع

وأن تسخر منك

فإذا صلبوك أو قتلوك ...» .

والراوى الذى يسوق إلينا القصة من منظوره ، وانطلاقاً من ذاتيته يرسم لنفسه صورة كاملة - وكأنما أراد الكاتب أن يبعد عن السمات الفردية ، وأن يوحى إلينا بأن الرجل هو الفنان فى أى مكان فى الوطن ، بل فى أى مكان فى الدنيا ـ فنان عزله فنه عن الناس الذين لم يفهموه ، بل سخروا منه ، ولم يسمعوا منه الحقيقة . إنه صاحب التراث الذى أوشك على الغرق.

وإنك لتشهد للكاتب بأنه يمد خيوط روايته هذه بحنكة فائقة بين عالمين ، عالم الواقع وعالم الوهم ، فيعيش مع القارىء القصة المتوهمة كأنما كانت واقعاً ، علي طريقة فرانتس كافكا ، حيث تكون التفصيلات كلها فى إطار الواقع، وتكون الحدوتة ونواة السياق فى أفق قريب أشد القرب من الوهم . هذه التوليفة الصعبة من الحقيقة والوهم ، وما يتسم به أسلوب الكاتب أساساً من الثراء والتنوع والقدرة على نشر مروحة الاحتمالات والفروض والتهيؤات ، كل هذا حقيق بأن يملك على القارىء حسه وقلبه وعقله .

ومن التنويعات اللافتة للنظر فى هذه الرواية نذكر تلك التى تدور فى عالم الأحلام : وإذا كانت القصة كلها حلماً فإن الكاتب يخرج من الحلم الأساسى الذى استحال إلى واقع ، فيلتمس السبيل إلى أحلام فرعية ، تنفصل عن الحلم الأول ثم تأتلف معه . والكاتب يصف على نحو غنى بالإيحاءات ، ويتغنى وهو يكتب نثره بلغة شعرية ، قطعها تقطيعات متوازنة ، فيها حرص على الإيقاع ، والتجنيس والقافية . ولو استخلصنا الوحدات الموسيقية ورتبناها وصنفناها ، لوجدنا الكتاب كالسيمفونية المتكاملة التى ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى وتنوع فى كل حركة من حركاتها بين الجمل ، فمنها الجملة الطويلة التى تمتد لتعبر عن الانسياب ، والجمل القصيرة التى تعبر عن الانتفاضة أو التهليل أو الاندفاع ، منها العبارات الصارخة . والعبارات اللينة ، عبارات التأمل ، وعبارات الترجيع . تتفرق ثم تتجمع ، فى توزيع معمارى من نوع البناء السيمفونى .

وليس من شك فى أن قدرة الكاتب على استشفاف التوافق بين النغمة والإحساس والانطباع والفكرة تتيح له هذا البعد السيمفونى . تبدأ الرواية بصوت ارتطام يصوره الكاتب بألفاظ كثيرة السينات والصادات ، تمتزج بالطاءات والحاءات . أما إذا كان المقام مقام تعبير عن التعب والإرهاق فالياءات تتوالى .

ونلاحظ فى البناء الكلى للنص ذلك التكرار لوحدات لغوية ، سواء كاملة أو معدلة ومختزلة ، على نحو يذكرنا بالقرار و « القفلة » فى تأدية الموسيقى العربية. وكأنى بأسلوب التساؤلات والاحتمالات ، والشد والجذب ، الذى ينوع به الكاتب الجملة الأولى ، أسمع « الهنك » فى الموسيقى العربية أو التنويعات فى الموسيقى الغربية . والتنويع فى متن الكلمة يتيح للكاتب، كما رأينا ، تقليب المقومات الشكلية والمضمونية على أوجهها المختلفة : التاريخية والاجتماعية والفكرية والنفسية. والبناء الجمالى الذى يقيمه فؤاد قنديل يتوافق مع عالم واقعى لا يشك الكاتب فى أنه ، رغم الخطوب والمحن والمنغصات ، ورغم التناقضات ، عالم خير جميل أساساً . صحيح أن الكاتب يسأل : « فمتى يحين يومنا فنرى النور كخلق الله ! متى نخرج من هذا القمقم إلى الحياة!» (ص ٦٨) ولكنه هو القائل أيضا : «فضلت أنا الصلاة فى المسجد لأستمتع بقرب الله فى بيت الله... وما أروع أن تكون بلا سقف ، ولا يكون ثمة غطاء إلا السماء ، ولا من وجه إلا وجه الله » (ص ٧٤) .

رواية الأرض البكر

مكارم الغمرى

(مصر)

فى الفترة المبكرة بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية (١٩١٧) ظهرت آراء تعلن نهاية الرواية بوصفها فنا أدبيا فى الأدب السوفيتى الجديد ، متعللة فى ذلك بأن «الرواية لون أدبى بورجوازى » . ومن ثم ، فقد قدر عليه الاختفاء مع موت النظام البورجوازى [١] .

ولكن سرعان ما تبوأت الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الأخرى ، بعد أن شوهد فى إمكانات الأنسجة الروائية القدرة على تلبية احتياجات الثورة الجديدة «فى التعميمات الكبيرة ، فى اللوحات المتسعة للواقع ، فى استيعاب التاريخ ، والحاضر البطولى ، فى إعطاء النبوءات الكبيرة »[٢] .

لا تطمح هذه الدراسة إلى إعطاء صورة شاملة متكاملة لتطور الرواية الروسية فى الفترة السوفيتية المنبسطة على رقعة زمنية تربو على السبعين عاما (١٩١٧ ـ ١٩٩١) ، فهذا موضوع كبير يحتاج إلى عدة دراسات تبحث فى جوانبه المختلفة ـ خاصة ـ بعد إعادة الاعتبار إلى الأعمال الروائية المنفية من قبل من تاريخ الرواية السوفيتية .

سأتوقف ـ هنا ـ عند موضوع «الفلاح والأرض» ، وبالتحديد عند رواية (الأرض البكر) لشولوخوف التى أحاول التطرق من خلالها إلى بعض السمات المميزة للفن الروائى فى الفترة السوفيتية ، وحتميات التطور الأدبى لهذا الضرب ، مسترشدة فى ذلك بالمنهج الذى اتبعه الأكاديمى الروسى ليخاتشوف فى دراسته عن العصور والأساليب فى الأدب الروسى فى القرون (١٠ : ١٨) ، وهو المنهج الذى أتاح فرصة تعرف السمات العامة المميزة لتطور الأساليب عبر عدة قرون ، وذلك من خلال التضحية بتفاصيل المعلومة ، والتركيز على الأهداف التى تتيح تعرف السمات العامة [٣] .

ـ ١ ـ

موضوع «الفلاح والأرض» من الموضوعات القديمة فى الآداب الجديدة أبدا ، وقد شغل هذا

الموضوع مكانة خاصة فى الأدب الروسى نظرا لخاصية التطور التاريخى لروسيا التى كان الفلاح فيها يشكل السواد الأعظم من شعبها حتى ثورة أكتوبر ١٩١٧ .

الإنسان والأرض ، الفلاح والقرية ، سلطان الأرض، حياة الطبيعة والفطرة فى القرية ، القرية والمدينة، القرية والحضارة المادية ؛ إن كل هذه الموضوعات تتقاطع وتلتقى مع موضوع «الفلاح والأرض» : أحد الموضوعات الجدلية التى شغلت الأدباء الروس فى القرنين الماضى والحالى .

انعكس موضوع «الفلاح والأرض» فى إنتاج العديد من الأدباء الروس الكلاسيين : بوشكين ، جوجول ، تورجينيف ، تولستوى ، تشيخوف ، بونين وغيرهم ، وأولى الأدباء الروس حبهم وعنايتهم للفلاح الروسى وتعاطفوا مع الظروف القاسية التى كان يعيش فيها هذا الفلاح (حتى عام ١٨٦١ كان يحكم الفلاح الروسى قانون القنانة) ، وهالتهم مشاهد الفقر والبؤس التى كان يعيش فيها . أما أديب روسيا الكبير ليف تولستوى ، فقد كان يرى فى الفلاحين وحدهم الصفاء والأخلاق الحقيقية والبساطة وحب العمل ..

ثم جاءت ثورة أكتوبر الاشتراكية ، وبعدها :

«رسخ انطباع بأن الحرب العالمية والحرب الأهلية قد مرت بجانب القرية دون أن يحدث بها تدمير ، وأن القرية لم تظهر تضامنا مع طبقة العمال ، ولم تساندها فى النضال الثورى العام » [٤] .

دخلت القرية الروسية فى الفترة السوفيتية مرحلة جديدة من تاريخها ، وحل وقت إرساء نظام المزارع التعاونية فى القرية الروسية «الكلخزة» [٥] .

شرعت السلطة السوفيتية الجديدة فى إرساء نظام «الكلخزة» ، فأرسلت الدعاة إلى القرى :

«من عمال المصانع ، وكانت المهمة صعبة ، فقد كان عليهم جمع شمل القرية والتعامل مع الفوضى والتناقضات والغموض الذى يكتنف نفسية الفلاح ، والقضاء على الاستغلال ، والبدء فى إمداد الاقتصاد الزراعى بالتجهيزات التكنولوجية، وهذا يعنى تقريب القرية من المدينة ، ومساعدة المحتاجين والمعدمين ...» [٦]

وظهرت الأعمال الأدبية التى تصور التغييرات الجديدة فى القرية رد فعل على متطلبات الواقع التاريخى الجديد ، وأخذت تبشر بإرساء النظام التعاونى الجديد «الكلخزة» ، واتحاد الفلاح والعامل ، واتجه إلى موضوع القرية الجديدة العديد من الكتاب ، منهم شولوخوف ، وإيفانوف ، وليونوف ، وجلادكوف وغيرهم .

ـ ٢ ـ

وربما يكون ميخائيل شولوخوف (١٩٠٥ ـ ١٩٨٤) أشهر الأدباء الروس، فى الفترة السوفيتية ، من الذين اتجهوا إلى تصوير القرية الجديدة ، وذلك لأن العالم الفنى لشولوخوف هو ، حقيقة ، وقبل كل شىء، عالم الفلاحين .

وميخائيل شولوخوف واحد من أهم الأدباء الروس فى الفترة السوفيتية الماضية ، وقد حصل على جائزة نوبل للآداب عن روايته المعروفة (الدون الهادىء) . وقد ارتبطت مؤلفاته بوصف عالم الروس القوزاق [٧] الذين خرج من بينهم شولوخوف نفسه . وتتيح قراءة أعمال شولوخوف الاقتراب من حياة الروس القوزاق ؛ ففى مؤلفاته:

«نسمع أصواتهم ، أغانيهم، حديثهم الروحى الرتيب، مهاتراتهم العجلى، نفهم خواطرهم، وأفكارهم ، وسعادتهم ، وبؤسهم وأحزانهم ، ونستشعر ثراءهم الروحى ، وحبهم للحياة والكد »[٨] .

أما رواية (الأرض البكر) لشولوخوف فهى تعد أهم الروايات السوفيتية عن «الفلاح والأرض» فى إطار التغييرات الجديدة فى القرية الروسية بعد الثورة السوفيتية، وهى تعد كذلك أحد النماذج المعبرة عن سمات رواية «الواقعية الاشتراكية» التى تبوأت مكانة هامة فى الفترة السوفيتية الماضية .

-٣-

ظهرت رواية (الأرض البكر) فى جزئين ، صدر الجزء الأول عام ١٩٣٢ فى مجلة (نوفى مير) أو (العالم الجديد) على امتداد ثمانية أعداد ، ثم نشرت فصول الجزء الثانى فى جريدة (البرافدا) بدءاً من عام ١٩٥٤ .

عن الهدف من كتابة رواية (الأرض البكر)، كتب شولوخوف موضحا: «إعادة تربية الفلاحين فى إطار روح الكلخزة» (٩) .

وتتناول رواية (الأرض البكر) وصف البناء الاشتراكى فى القرية الروسية بعد الثورة فى إطار نظام التجميع الزراعى التعاونى الذى كان يستهدف القضاء على الملكية الزراعية وإرساء نظام المزارع التعاونية (الكلخوزات) التى يتقاسم فيها الفلاحون العمل والإنتاج .

وتبدأ حركة الأحداث فى الرواية مع وصول العامل دافيدوف من لينينجراد إلى قرية «جريما تشى لوج» فى منطقة الدون فى أمسية من أمسيات شهر يناير عام ١٩٣٠ .

ومن حديث دافيدوف مع سكرتير لجنة الحزب فى المنطقة نعرف أن عملية بناء «الكلخوزات» الجديدة لا تزال فى البداية وتلقى الصعوبات: «وضعنا الآن معقد بشكل خاص . نسبة المنضمين إلى التعاونيات فى المنطقة لاتتجاوز (١٤٫٨) بالمائة» (١٠) .

ويلعب وصول العامل دافيدوف إلى قرية جريما تشى لوج دورا هاما فى إعطاء دفعة لتطور أهم الأحداث فى الرواية : تجميع قوى الفقراء والفلاحين النشيطين فى القرية ، نزع الملكيات الزراعية ، الاجتماعات العامة ، تعميم أدوات الإنتاج ، النضال ضد طبقة الملاك الزراعيين (الكولاك) ، إيقاف عملية ذبح المواشى التى كان يقوم بها الكولاك .

ويرتكز تطور الأحداث فى رواية (الأرض البكر) على فكرة الصراع الطبقى، فنجد شخصيات الرواية تنقسم إلى فريقين متصارعين : فريق يدافع عن نظام ملكية الأرض القديم فى القرية ويتزعمه فى الرواية المزارع الكبير «أوسترفونوف» وهو من طبقة الكولاك، وضابط الحرس الأبيض «بولوفتسوف» وغيرهم ، وفريق يحارب من أجل إرساء نظام «الكلخزة» الجديد ويمثله فى الرواية «دافيدوف»، و«ناجولنوف» ، و «رزاميوتنوف»، وفقراء الفلاحين ومتوسطيهم .

إن إرساء نظام «الكلخزة» الجديد يتم من خلال صراع مرير يدور حول الأرض والملكية ، حول الأفكار الجديدة والأفكار القديمة . يقول المزارع أوسترفونوف للضابط بولوفتسوف :

«إلى الكولخوز ؟ لم يلحوا علينا كثيرا جدا بعد ، وها غدا سيعقد اجتماع لفقراء الفلاحين . جاءوا ليبلغونا به قبل أن يحل المساء . وظلوا يزعقون على جماعتنا منذ عيد الميلاد: «انضموا ، أجل انضموا» لكن الناس كانت ترفض تماما ، ولم يسجل أحد اسمه . ومن يقبل أن يصير عدوا لنفسه ؟ ولابد أنهم سيلحون غدا أيضا . يقولون إنه قد قدم مساء اليوم عامل من مركز المنطقة ، وسيسوق الجميع إلى الكولخوز (المزرعة التعاونية) . وستكون النهاية لحياتنا ، ها أنت قد كدحت وكدحت حتى امتلأت يداك عقدا ،

واحدودب ظهرك ، والآن إلق ما عندك فى القدر العام: مواشيك ، وحبوبك ، ودواجنك، وبيتك هو الآخر ؛ يعنى تخل عن زوجتك لصاحبك ، واذهب أنت إلى ... لا أكثر ولا أقل . احكم بنفسك ، يا ألكسندر انيسيموفيتش سأعطى الكولخوز ثورين (تمكنت من بيع الثورين الآخرين إلى مصلحة اللحوم) ومهرة ووليدها ، وكل الأدوات الزراعية، والحبوب بينما يعطى الآخر سرواله الممتلىء بالقمل . سنضم ما عندى إلى ما عنده ، وبعد ذلك سنتقاسم الأرباح مناصفة ، أليس فى ذلك إهانة لى؟ » (١١) .

ـ ٤ ـ

ويتخذ الصراع الطبقى الذى يدور فى الرواية أشكالا درامية ويكتنفه العنف من جانب الفريقين المتصارعين حول الأفكار القديمة والجديدة .

إن انتصار الأفكار الجديدة لايتحقق فى الرواية عن طريق العنف فحسب ، بل من خلال العملية المعقدة لديالكتيك «الوعى والتلقائية» التى تعدُ بمثابة نواة ودعامة فى متن رواية «الواقعية الاشتراكية» .

وتستند فكرة «ديالكتيك الوعى والتلقائية» على إمكان إحراز التقدم التاريخى من خلال بلوغ درجة عالية من الارتقاء بالوعى ، بمعنى أنه إذا أمكن التحكم فى الجانب «التلقائى» فى الإنسان بغية الوصول به إلى أعلى درجة من الوعى ، فيمكن ، حينئذ ، بلوغ التغيرات المطلوبة فى المجتمع ، من خلال توجيه هذا الوعى نحو الأهداف .

إن هذه الفكرة تتحقق فى الرواية من خلال تصوير العملية المعقدة من إعادة تشكيل وعى الفلاحين القوزاق، التى تصل بهم فى النهاية إلى الاقتناع بالأفكار الجديدة والانضمام إلى السلطة السوفيتية . إن هذه العملية تحدث عبر الدعاية المكثفة ، وتدريجيا يتناقص عدد المعارضين للسلطة السوفيتية .

فى أحد الاجتماعات السرية التى يعقدها الضابط بولوفتسوف المناهض للسلطة السوفيتية ، وبينما كان يتناقش مع عشرين شخصا من القوزاق بخصوص إعداد «انتفاضة» لتحرير الدون من السلطة السوفيتية نسمع القوزاقى العجوز يقول للضابط : «قررنا أن نمتنع عن القيام بتمرد ، طريقنا وطريقكم اختلفا تماما» (١٢) .

وتلعب اللقطات الجماعية فى رواية (الأرض البكر) دوراً كبيرا فى إبراز فكرة ديالكتيك «الوعى والتلقائية» . إن هذه اللقطات كما لو كانت تنظم حبكة الرواية ، فكل لقطة منها تبدو بمثابة بداية لتطور جديد فى الحدث . وبالإضافة إلى ذلك فإن :

«ديناميكية اللقطات الجماعية فى الجزء الأول من (الأرض البكر) تكشف «تلك الثورة فى العقول» التى حدثت فى وقت «الكلخزة» ، وتوضح الآلام التى تشكلت فيها الأشكال الجديدة من العمل الجماعى..»(١٣) .

وتزخر اللقطات الجماعية بالديالوج متعدد الأصوات الذى لا يهتم الكاتب دائما بتحديد مصدره ، ففى إحدى اللقطات الجماعية ، وبينما كان العامل دافيدوف يجتمع بحشد من الروس القوزاق والنساء والفتيات فى إحدى المدارس للدعاية للأفكار الجديدة ، نسمع الحوار التالى من الحاضرين :

« ـــ هل سيشاع كل شيء ؟
ـــ والبيوت أيضا ؟
ـــ هل الكلخوز وقتى أم دائم ؟
ـــ ماذا سيكون من أمر الفلاحين الأفراد ؟
ـــ هل سيأخذون الأرض منهم ؟
ـــ والطعام مشاع أيضا ؟ »

وينهض من بين الحشد قوزاقى ليقول :

« .. أعتقد أن ضم الناس إلى الكولخوز يجب أن يتم بهذا الشكل : الناس الجادون فى العمل الذين لديهم ماشية يضمون إلى «كولخوز» واحد ، والفقراء فى «كولخوز» آخر ، والموسرون على حدة ، بالطبع ، أما الكسالى تماما فينفون ليتعلموا أسس العمل» (١٤) .

ـ ٥ ـ

فى رواية (الأرض البكر) ـ خاصة ـ فى الجزء الأول ، يتسع الفضاء الخارجى ويكتظ بالأحداث ، فتضيق المساحة المخصصة للعالم الداخلى للإنسان .

وقد قدم الناقدان كوچينوف وجاتشف ، فى محاولة للتمييز بين الرواية الروسية الكلاسية والرواية السوڤيتية التفسير التالى :

«عموما وبشكل عام يمكن القول إن العنصر المجدد بالنسبة للرواية التى شيدها تولستوى ودستويفسكى هو الاضطلاع «بديالكتيك الروح» إذا فهمنا هذه المقولة بشكل متسع على أنها منهج الأشكال المتعددة للتصوير الفنى للعالم التى تمتلك وحدة محددة . فى غضون ذلك فإن الفكرة الأساسية فى رواية الواقعية الاشتراكية هى «ديالكتيك الحدث» ، «ديالكتيك المأثرة» إذا جاز هذا القول»(١٥) .

إن الجزء الأول من رواية (الأرض البكر) لشولوخوف يقدم نموذجا لرواية «ديالكتيك الحدث» ، وهو أحد الاتجاهات الغالبة للرواية السوڤيتية فى الفترة المبكرة بعد الثورة السوڤيتية ، ذلك لأن البناء الفنى للجزء الأول ينهض على الحدث التاريخى المرتبط بإرساء نظام «الكلخزة» الاشتراكى .

ولهذا السبب نجد أن شولوخوف نادرا ما يهتم ببسط الشخصية أمام القارىء ، فهى لاتعنيه إلا فى إطار علاقتها بالأحداث :

«إن الشعور بارتباط التاريخ والإنسان ، الحياة «الشخصية» والحياة التاريخية ،كان على درجة كبيرة مميزة للوعى الاجتماعى فى العشرينيات والثلاثينيات مما كان له تأثير على عملية تشكيل الوعى الفنى فى الرواية السوڤيتية»(١٦) .

وفى غضون ذلك نجد أن أهم مقياس لتقييم الشخصية فى الرواية هو قدرتها على الإسهام الفعال فى الأحداث .

ـ ٦ ـ

يرسم شولوخوف فى (الأرض البكر) العديد من الشخصيات التى تتكشف أمام القارىء من خلال علاقتها بالفكرة الرئيسية التى تطرحها الرواية : إرساء نظام المزارع التعاونية الاشتراكية «الكلخزة» .

وتبرز شخصية العامل دافيدوف بوصفها إحدى الشخصيات المهمة فى رواية (الأرض البكر) ونموذج البطل الإيجابى : أحد العناصر الأساسية فى رواية «الواقعية الاشتراكية» .

إن دافيدوف مؤمن بقضية تغيير القرية وتحويلها إلى نظام «الكلخزة» ، وهو أحد الدعاة النشيطين الذين يتم من خلالهم تمكين النظام الجديد ، ولذا نجد أن مضمون شخصية دافيدوف يتكشف فى الحدث المتوتر ، فى اللقطة الجماهيرية .

ويضفى شولوخوف على بطله مظهر الإنسان الصلب فى الجدال ، الواثق من قضيته ، الصبور فى المناقشة مع الخصم ، القادر على إقناع الآخرين فى بساطة وتواضع .

فى أحد الاجتماعات الجماهيرية التى كان يعقدها دافيدوف لإقناع الفلاحين القوزاق بالنظام الجديد ، كان الحاضرون ينصتون إلى دافيدوف «كما يستمعون إلى أبرع راو» :

«أنا نفسى أيها الرفاق عامل فى مصنع كراستو بوتيلوف وقد أرسلنى حزبنا الشيوعى والطبقة العاملة إليكم لأساعدكم فى تنظيم الكولخوز والقضاء على الكولاك مصاصى دمائنا جميعا . سأتكلم بإيجاز . يجب أن تتحدوا جميعا فى الكولخوز . وتجعلوا الأرض وكل أدواتكم ومواشيكم ملكا اجتماعيا لكم، ولماذا الانضمام إلى الكولخوز ؟ لأن الاستمرار على العيش بالطريقة التى تعيشون فيها مستحيل ! ومصاعب الحبوب عندنا ترجع إلى أن الكولاك يخزنونها فى الأرض حتى تتعفن ، ويقتضى انتزاع الحبوب منهم عنوة ! بينما أنتم يسعدكم أن تقدموا الحبوب للدولة ، لولا أنها قليلة عندكم . حبوب متوسطى الفلاحين وفقرائهم غير قادرة على أن تطعم الاتحاد السوڤيتى . يجب أن يزرع المزيد منها . وكيف تستطيع أنت ، أيها الفلاح أن تزرع أكثر بمحراثك الخشبى أو ذى السكين الواحدة ؟ الجرار وحده يمكن أن يسعفك . تلك هى الحقيقة ! أنا لا أعرف كم يحرث الناس من الأرض عندكم فى الدون بمحراث واحد خلال الخريف»(١٧) .

ويحظى دافيدوف من بين شخصيات الرواية بعناية شولوخوف الذى يحاول الغوص فى عالمه الدفين وماضيه: طفولته البائسة التى مهدت لتقبل الأفكار الجديدة ؛ والانخراط فى الصراع الطبقى الذى نتعرفه من حديثه مع أندريه رازميوتنوف :

« تشفق عليهم .. ترثى لهم .. وهل أشفقوا هم علينا ؟ هل بكى الأعداء على دموع أطفالنا ؟ هل بكوا على اليتامى الذين قتلوهم؟ هاهو أبى طردوه من المصنع بعد الإضراب ونفوه إلى سيبريا .. وكنا أربعة أطفال لأمى ، وكنت أنا ، أكبرهم، فى التاسعة من عمرى آنذاك .. ولم يكن لنا ما نأكله .. فنزلت أمى .. انظر إلى أين ! نزلت أمى إلى الشارع ، كى لانموت من الجوع...»(١٨) .

ويلعب المونولوج الداخلى دورا فى كشف العالم الدفين لدافيدوف الذى يخلع عليه الكاتب مشاعر الحزن والتوق إلى حياة أفضل .

ـ ٧ ـ

فى رواية الواقعية الاشتراكية تسقط الحدود بين الأزمنة ويتقاطع الماضى والحاضر والمستقبل . إن شولوخوف يصور فى (الأرض البكر) الحاضر على أنه امتداد طبيعى لأحداث الماضى : الثورة الاشتراكية والحرب الأهلية التى أدت إلى حتمية البدء فى بناء حاضر جديد .

ورغم الصعوبات التى تكتنف الحاضر فى الرواية (بناء الكولوخوز) إلا أن الكاتب ، من موقع «الحزبية» والإيمان «بالأفق الاشتراكى» يبشر بالمستقبل : نهاية «الملكية» فى الواقع وفى نفوس البشر ، وحلول «ربيع الكولخوز» .

إن الحلم والإيمان بالمستقبل يتخلل مونولوج الشخصيات فى الرواية ، فحين ينظر دافيدوف إلى الطفل فيدوتكا ابن القوازقى أوشاكوف فإنه لايساوره شك فى المستقبل السعيد الذى ينتظره :

«سنبنى لهم حياة طيبة . حقيقية ! الآن يرتدى فيدوتكا قبعة أبيه القوزاقية الطراز ، وبعد عشرين عاما سيقلب هذه الأرض

بمحراث كهربائي . لأأظنه سيضطر إلى ما اضطررت أنا إلى القيام به ، بعد وفاة أمي : أغسل ثياب إخوتي ، وأرقع ، وأحضر الطعام، وأجرى إلى المصنع ... أمثال فيدوتكا سيكونون سعداء، حقيقة »[١٩] .

ويساعد المنظر الطبيعى على إشاعة جو ترقب المستقبل ، فالمنظر الطبيعى فى رواية شولوخوف يقوم بوظيفة جمالية وبنائية هامة ، ذلك لأن :

«ترقب الربيع فى الطبيعة الذى يتخلل التراجعات فى الرواية كما لو كان ينبىء بربيع العلاقات الإنسانية الجديدة ، كأنه أول جدول يخترق لنفسه طريقا بين الثلج الذائب المستقر . إن وصف الطبيعة فى (الأرض البكر) يجذب القارىء بشدة نحو الربيع المنتظر من مدة طويلة ...»[٢٠] .

وأحد هذه المناظر نقابله فى افتتاحية الرواية، حيث تتأهب الطبيعة لاستقبال الربيع:

«تفوح رائحة عذبة من بساتين الكرز في نهاية شهر يناير ، وقد نفحتها أنفاس الدفء الأولى. وفى الظهيرة، فى الأماكن المحجوبة من الريح (إذا كانت الشمس تدفىء) تمتزج الرائحة الشجية المنبعثة بخفوت من قشرة الكرز، بالرطوبة العذبة للثلج الذائب، وبالأنفاس الجبارة العتيقة للأرض من تحت الثلج، من تحت ...»[٢١] .

ـ ٨ ـ

هل أتي الربيع إلي القرية الروسية بعد إرساء «الكلخزة»؟ من عباءة رواية (الأرض البكر) وفي جدال معها انعكست في كتابات «الموجة الجديدة» صورة جديدة للقرية الروسية مابعد «الكلخزة». وقد ظهرت بواكير هذه الكتابات فى فترة الخمسينيات بعد موت ستالين (١٩٥٣) ، ففى هذه الفترة بدأ الأدب يقترب أكثر من الواقع ومشاكله الحقيقية ، ومن الإنسان وعالمه الداخلى ، وبدأ تمرد الأدب على الأطر المحدَّدَة لفن الواقعية الاشتراكية (الموقع الطبقى ، الأفق الاشتراكى الثورى ، المثال الإيجابى) : بدأ يتضح فى الأدب الخط الناقد الذى ارتبط بتقييم الحقبة الستالينية فى الاتحاد السوفيتى وبتجربة «الكلخزة» التى وجدت انعكاسا لها فى «نثر القرية» .

ساهم «نثر القرية» فى بلورة الاتجاه الجديد فى الأدب الذى أظهر «انعطافا خاصا نحو التبصر والبساطة والديموقراطية والحرية»[٢٢]، كما آذن ببداية مرحلة جديدة فى تطور الفكر الروائى فى:

«النثر الملحمى الذى كان يتجه بعيدا خارج كلمة المؤلف الراسخة، نحو مرحلة جديدة فى تطور الفكر الروائى ، حيث الوضع الجديد لكلمة البطل وخطاب المؤلف»[٢٣] .

وقد اتسم النثر الجديد بالخط الاجتماعى التحليلى للواقع ، فظهرت فى مؤلفات «نثر القرية» الصورة التى آلت إليها القرية الروسية بعد إرساء نظام «الكلخزة» الاشتراكى ، والحال التى آل إليها الفلاح .

ماذا حدث مع الفلاح والقرية الروسية بعد «الكلخزة» ؟ لقد أدى الاتجاه إلى التصنيع ، وانتزاع الأرض من الفلاح إلى انصراف جزء من سكان القرية إلى المدينة وإنسلاخهم عن طبقتهم وعشيرتهم والانخراط فى طبقة العمال الصناعيين:

«الفلاحون قبل الثورة السوفيتية كانوا يشكلون حوالى (٨٥ ٪) من سكان روسيا ؛ ثم أخذ يتزايد تعداد سكان المدينة على حساب سكان القرية والهجرة منها ، حتى إن الإحصاءات تقول إنه فى عام ١٩٦٦ صار

عدد المواطنين فى المدينة (١٢٣٫٧) مليون نسمة ، أما فى القرية فى تلك الفترة فقد كان يعيش ويعمل (١٠٨٫٥) مليون نسمة»[٢٤] .

لقد أدت هجرة الفلاح من القرية الروسية إلى النيل من «حضارة الفلاحين» ، ذلك لأنه :

«بالنسبة للفلاحين لم يكن الحديث يجرى فقط عن اختيار مهنة مربحة أكثر ؛ إن الانصراف من القرية كان يعنى بالنسبة لهم الانفصال عن كل شىء كان يضفى على حياتهم الجمال والمغزى، كما كان يعنى الابتعاد عن نظام القيم الأخلاقية والعيش فى عالم يفتقد إلى المغزى الداخلى والتبرير الأخلاقى» [٢٥] .

وقد انعكس فى «نثر القرية» الجديد موتيفات زوال القرية القديمة وانهيار نمط الحياة الريفية التقليدية، وتجسدت صورة الفلاح الذى انسلخ عن عشيرته وبات فى مفترق الطرق ، وذلك كما فى أعمال الأدباء إبراموف ، وتيندرياكوف ، وانتونوف ، وشوكشين ، وراسبوتين وغيرهم .

- ٩ -

والقرية الروسية بعد إرساء «الكلخزة» : فقيرة ، جرداء ، هجرها أهلها ، تمتلىء بالمعاناة .. هكذا تبدو صورة القرية الروسية فى إنتاج الأديب فيودر إبراموف (١٩٣٠ ــ ١٩٨٣) الذى يعد من أبرز ممثلى «نثر القرية» الجديد والملقب بـ «تولستوى المعاصر» .

فى رواية (الإخوة والأخوات) (١٩٥٨) يصف إبراموف من خلال الموقع المونولوجى للكاتب وعبر وعى أحد أبطاله الحالة التى آلت إليها القرية بعد «الكلخزة» فى منطقة «بيكاشينو» :

«بيوت بعضها مؤلف من طابق واحد ، وبعضها من طابقين ، ولكنها جميعا بأفنية مسقوفة ضخمة وأسقف بعليات . حقول البطاطس قرب البيوت جرداء ، وقد تمددت سيقانها البيضاء على الأرض كأنها السياط . وبدت أحيانا كثيرة بعض الأكواخ غير المأهولة ، مسمّرة نوافذها دون زجاج ، والريح تصفر فيها كأنها سيدة هذه المنازل . كما لو فى المقبرة . والألواح الخشبية لواجهات العديد من البيوت الهرمة كانت مشعلة للحطب ، وفى بعض الأطراف بدت بوضوح حواف القطع الجديدة . واضح أن ذلك قد أصبح عادة ، يقطع أحدهم .. ويتابع الآخرون. وعلى مدى كيلو متر كامل لم تكن هناك أية عمارة جديدة مبنية فى الأعوام الأخيرة» [٢٦] .

إن عملية انتزاع الملكية من المزارعين وضمهم إلى «الكولخوزات» لم تجلب سوى الضياع النفسى والمادى للإنسان والقرية ، هكذا حال ستيبان فى الرواية :

«عام ١٩٣٠ كان يمتلك بقرتين ، وحصانين ، ومهرا وزهاء عشر غنمات ، وبحق اعتبر واحدا من أغنى الملاك فى القرية. وبعد عام عزم على الانتساب إلى كولخوز «الطريق الجديد» كان آخر فلاح فى بيكاشينو تقريبا ينضم إلى الكولخوز ، وأصبحت حياة ستيبان بعد ذلك مملة لامعنى لها . راح يطوف كالمريض لمدة سنتين . يطفر فى الصباح إلى ساحة الدار ، ويرمق الإسطبل فلا يرى غير الفراغ ، حفنة جافة من روث البهائم ، وزغبر وبر الحصان فى شقوق المعلف . هذا ما تبقى مما كان...»[٢٧] .

وتتبدل العصور ، فتتبدل معها التصورات والتقييمات. رواية (الأرض البكر) التى كانت مقررة على طلبة المدارس ونال عنها شولوخوف أرفع الأوسمة الأدبية، وأخرجت فيلما سينمائيا ، هذه الرواية تعانى الآن من الهجوم والنقد بعد إدانة سياسة «الكلخزة» . ويتركز الهجوم ـ خاصة ـ على الجزء الثانى من الرواية الذى صدر فى الخمسينيات ، ففى هذا الجزء يستمر العامل دافيدوف مسترسلا فى الحلم بالكولخوز المزدهر فى وقت كانت تتعثر فيه تجربة «الكلخزة» بعد المعاناة والمجاعات الجماعية فى القرية الروسية فى فترة ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣ .

لقد شاهد النقد فى تجنب شولوخوف لوصف الواقع الحقيقى للقرية فى بداية الخمسينيات فى منطقة الدون حيث تجرى أحداث الرواية ، وفى وقت وصل فيه حال الفلاحين إلى حد الجوع «خروجا على الحقيقة ، وعلى الضمير» [٢٨] .

إن إعادة تقييم (الأرض البكر) يأتى فى إطار مراجعة شاملة لوضع الفن الروائى فى الفترة السوفيتية ، ويواكب الحديث عن «أزمة» الرواية السوفيتية والفكر الروائى فى هذه الفترة ، وهى «الأزمة» التى اقترنت فى بعض الكتابات «بأزمة الشخصية» فى الواقع السوفيتى، وتراجع الفن الروائى الحقيقى أمام المحاولات المتعجلة «لتجميع العالم» فى عصر «الاشتراكية الناضجة» [٢٩] .

ومن جديد يطرح موضوع «الفلاح والأرض» نفسه فى الواقع الاجتماعى والثقافى فى روسيا ..

ومن جديد تتجه الأنظار إلى (الفلاح والأرض) ولكن من منظور جديد .

المراجع والهوامش :

(١) م . كوزينتسوف ، **طرق تطور الرواية السوفيتية** ، موسكو ، ١٩٧١ ، ص ٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤ .

(٣) انظر : د . ليخاتشوف ، **تطور الأدب الروسى فى القرون (١٠ ـ ١٨) العصور والأساليب** ، ليننجراد ، دار العلم ، ١٩٧٣ ، ص ٦ .

(٤) ف . بير يوكوف ، **الفتوحات الفنية لميخائيل شولوخوف** ، موسكو ، ١٩٨٠ ، ص ٢٥.

(٥) سوف أستخدم مسمى الكلخزة بمعنى إرساء نظام المزارع التعاونية الجماعية .

(٦) بير يوكوف ، (مرجع سابق) ، ص ١٦٤ .

(٧) القوزاق هم الفلاحون الروس الأقنان الهاربون من الاضطهاد إلى أطراف روسيا ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر (١٥ ـ ١٧) المعروفون بحبهم للحرية ، وقد استوطن بعضهم منطقة الدون النائية .

(٨) عن **تاريخ الأدب الروسى السوفيتى** ، فى أربعة أجزاء ، حـ ٤ ، موسكو ، دار نشر العلم ، ١٩٧١ ، ص ١٧٧ .

(٩) عن كونستانتين بريما ، **الدون الهادىء يحارب روستوف** ، ١٩٨٣ ، ص ٣٢.

(١٠) أحيل القارىء إلى ترجمة عربية لرواية **الأرض البكر** ترجمها غائب طعمة فرمان وصدرت عن دار نشر «رادوغا» فرع طشقند فى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٨٦ ، العنوان فى الترجمة «أرضنا البكر» وربما يكون العنوان الأصوب «الأرض البكر المستنهضة» ولكنى من باب الاختصار أوردت فى النص عنوان «الأرض البكر» ، وسوف أقتبس عن الترجمة بعد مراجعتها على أصل الرواية بالروسية ، الصادر فى موسكو عام ١٩٧١ ، عن دار نشر العامل الموسكوفى .

(١١) انظر الترجمة العربية ص ١٨، الأصل ص ٣٦.

(١٢) المرجع السابق ، الترجمة ص ٣٤ ، الأصل ص ٤٧ .

(١٣) ل . ياكيمينكو ، **إنتاج شولوخوف** ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٤٩٩ .
(١٤) **الأرض البكر** بالعربية ص ٩١ ، بالروسية ص ٨٨ .
(١٥) عن **نظرية الأدب** ، موسكو ، دار نشر «العلم» ، ١٩٦٤ ، ص ١٦٨ .
(١٦) ى . سكورو سبيلوفا ، **النثر الروسى السوفيتى فى العشرينيات والثلاثينيات ومصائر الرواية** ، موسكو ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .
(١٧) **الأرض البكر** بالعربية ص ٤١ ، بالروسية ص ٥١.
(١٨) نفسه ص ٨٧ ، ص ٨٥ .
(١٩) نفسه ص ص ٣١٣ ـ ٣١٤ ، ص ٢٤٨.
(٢٠) ل . ياكيمينكو ، (مصدر سابق) ، ص ٥١٠ .
(٢١) **الأرض البكر** بالعربية ص ١٣ ، بالروسية ص ٣٣ .
(٢٢) م . باختين ، **جماليات الإبداع الأدبى** ، موسكو ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣٦ .
(٢٣) ى . دوبرينكو ، **أزمة الرواية** ، مجلة «فوبروسى ليتيراتورس» (قضايا الأدب) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ص ١٤.
(٢٤) عن ف . سورجانوف **طابع الوقت** (النثر السوفيتى ، التجربة ، القضايا ، المهام) ، مجلة فوبروس ليتيراتورى ، موسكو ، عدد ١٠ ، ١٩٨٥، ص ١٠ .
(٢٥) إ. شافار يفيفيتش، **طريقان إلى منحدر واحد** فى كتاب **الموقع** ، موسكو ، ١٩٩٠ ، ص ٦٧.
(٢٦) أحيل القارىء إلى الترجمة العربية لرواية ف إبراموف **الإخوة والأخوات** ، الصادرة عن دار نشر رادوغا ، موسكو ، ترجمة أيمن أبو الشاعر ، وسعدى المالح، ص ٦٤.
(٢٧) المرجع السابق ، ص ص ٣٠ ـ ٣١ .
(٢٨) عن ف . ليتفينوف **دروس الأرض البكر** ، مجلة فوبروس ليتيراتورى عدد ٩ ـ ١٠ ، ١٩٩١ ، ص ٣١.
(٢٩) انظر على سبيل المثال ى . دوبرينكو ، **أزمة الرواية** مجلة فوبروس ليتيراتورى ، عدد ٦ ، ١٩٨٩ ، ص ص ٣ ـــ ٣٥ .



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



دراسة الرواية

دراسات

الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية .
قراءة النصوص القصصية .
الفضاء ـ الزمن .
المروى عليه .
وضعية السارد .

آفاق نقدية

إشكالية الزمن فى النص السردى .
السارد فى رواية الوجوه البيضاء .
الموت والحلم فى عالم بهاء طاهر .

رؤى نقدية

تفاعل الثقافات .

حوار ونصوص

يوزيف شاينا فى القاهرة .

متابعات

من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى .
الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .

المجلد
الثانى عشر
العدد الثانى

صيف
١٩٩٣



المجلد
الثانى عشر
العدد الثانى

صيف
١٩٩٣

دراسة الرواية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريال ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٦٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة ـ العراق دينار ونصف ـ لبنان ٢٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال ـ الأردن ١٥٠٠ فلس ـ قطر ٢٠ ريال ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الإمارات ٢٠ درهم ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات علي العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ ـ فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشـــا

دراسة الرواية

المجلد الثانى عشر
العدد الثانى
صيف ١٩٩٣

• فى هذا العدد :

• مفتتح

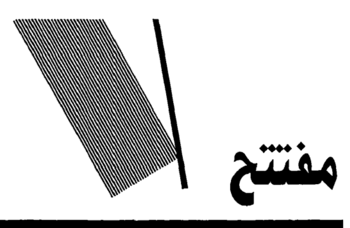
• آفاق نقدية

دراسة الرواية

• رؤى نقدية

• حوار ونصوص

• متابعات



مفتتح

يفرض علينا عالم الرواية نفسه مرة أخرى . خصصنا له العددين السابقين (فى جزئين) ، وها هو يصر على أن يشغلنا هذا العدد . ويبدو أننا يمكن أن نخصص المجلة بأسرها لدراسات الرواية ، لو استجبنا إلى غواية هذا العالم الفاتن فى تنوعه ، الآسر فى قدرته على التقاط النغمة المائزة لعصرنا . وكل ما حولنا يؤكد هذه الغواية : التصاعد الكمى والكيفى فى عدد الروايات ، الإقبال على قراءتها والتأثر بها ، اجتذابها للجهد النقدى المعاصر ، حماسة النقاد فى الكتابة عنها ، استقبال قراء المجلة للعددين الخاصين بزمن الرواية . وكان علينا أن نستسلم فى هذا العدد ، ونخصصه لدراسات الرواية التى يهم القارئ الاطلاع عليها .

ولقد راعينا فى اختيار هذه الدراسات جانب الترجمة ، تقديراً للدور الذى تقوم به فى إثراء الوعى النقدى ، وإتاحة للأصوات الأخرى فى نقد الرواية . والبداية تقليدية بمعنى من المعانى ؛ فالدراسة الاستهلالية ، فى هذا العدد ، ليست من الدراسات المعاصرة تماما ، إنها قديمة نسبياً ، لكنها تنطوى على قيمة تحليلية تجعل منها مفتتحاً لما غدا متمماً لاتجاهها . وبعد الدراسة الاستهلالية تأتى دراسة لوسيان جولدمان . وقد أصبح صوته من الأصوات المألوفة ، بل أصبح عدد لافت من الدارسين ينظرون إلى نظريته فى الرواية بوصفها نظرية تقليدية . تصوروا ! لوسيان جولدمان دخل دائرة التقليدية فى سنوات معدودة . حينما صدر العدد الأول من « فصول » كان صوت لوسيان جولدمان جديداً تماماً ، وكانت الحماسة له غامرة . اختلفت الصورة بعد إحدى عشرة سنة من صدور العدد الأول للمجلة . والدلالة على ذلك لافتة . إنها تؤكد تدفق الإنتاج النقدى فى العالم الذى نعيشه ، وتسارع إيقاع الدرس الأدبى الذى لا يرحم من لا يتابعه بالاندفاعة التى تميز تسارع هذا الإيقاع . ومن لوسيان جولدمان إلى نظرية القراءة والاستقبال ، ودراسة الزمن ، والمروى عليه ، ووضعية السارد . وتقترب الدراسات المترجمة فى العدد تدريجياً من ما بعد الحداثة ، تعبر الحداثة التى قاربها أدورنو لتدخل عالم الحداثة فى رواية أمريكا اللاتينية وقبلها عالم ما بعد الحداثة .

هذا الجانب المترجم يتوازن مع المتابعات التى هى دراسات عربية لإبداعنا . بدأنا بالترجمة ، فى هذا العدد، واختتمنا بالدراسات العربية . كأننا كنا نريد أن نصوغ نسقاً دائرياً يفضى أوله إلى آخره ، وآخره إلى

أوله فى الوقت نفسه . وإذا تابعنا حركة هذا النسق ورددنا عجز مقالات العدد على صدرها ، كما يقول البلاغيون القدماء ، اكتشفنا البعد الإنسانى لمشكلات الرواية . ما يتحدث عنه دارسو الرواية الأجنبية لا يختلف عن الذى يؤرق دارسى الرواية العربية . هناك الاختلافات الكمية ، الخصوصية ، الصيغ المختلفة ، ولكن تحت ذلك كله يكمن ما يرد التكثر إلى وحدة ، والتباين إلى تشابه ، على مستوى الأسئلة الجذرية منهجاً ورؤية فى آن .

ولكى لا يغدو العدد تأكيداً لوحدة قاسية ، صارمة ، تأتى الأبواب المتوسطة بمزيد من التنوع . « رؤى نقدية » باب جديد نستهل به أفق هذا التنوع .

وينقلنا باب « حوار ونصوص » إلى تعريف متميز بالمبدع المسرحى يوسف شاينا الذى كان له إسهامه فى مسرح « الهناجر » بالقاهرة ، وكان الحوار معه مثمراً واللقاء به خصباً فى « الورشة » التى قادها فى هذا المسرح .

هذا التنوع المضاف قصدنا به أن نواجه غواية الرواية ، فى ابتلاع صفحات العدد كله ، وصفحات المجلة بأسرها .

ولكن هل نستطيع أن نقاوم هذه الغواية نهائياً ؟ سنترك الرواية إلى غيرها من الأنواع الأدبية فى العدد القادم . ولكننا سنسمح لمتابعتها بالحضور ، فهى فن لا يمكن غيابه .

لكن لابد أن نسجل توضيحاً ضرورياً فى النهاية ، وهو أن إلحاحنا على أننا نعيش فى زمن الرواية لا يعنى التقليل من فن الشعر ، أو من أى فن آخر ، ولا يعنى أن الرواية قد صارت هى « الفن » الذى يحتل الدرجة العليا فى سلم القيمة . لم نقصد إلى هذا . ولا نهدف إليه أو نعنيه . كل ما نقصد إليه هو تسجيل الدور الحيوى الذى تلعبه الرواية على مستوى الإبداع والتذوق ، وما نعنيه هو أن نلفت الانتباه إلى هذا الدور ، وما نهدف إليه هو دراسته والكشف عنه .

ولعلنا نكون قد نجحنا فى بعض ما أردنا ، فهناك أصداء متعددة لما أبرزه العدد الخاص بما أسميناه « زمن الرواية » ، ونرجو أن تتكاتف هذه الأصداء مع هذا العدد الذى خصصناه للمزيد من « دراسة الرواية » .

رئيس التحرير

الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائيـة

(الرغبة المثلثة) *

رينيه جيرار

«أريد أن تعرف ، صانشو، أن «أماديس» الغال [١] الشهير ، كان أحد، الفرسان الجوالين الممتازين ، بل ماذا أقول ، أحد الممتازين ، يجب القول إنه الوحيد والأول والفريد وأستاذ كل الذين ظهروا فى هذا العالم وسيدهم... أقول ، عندما يريد رسام ما أن يصبح مشهورا فى فنه عليه أن يقلد اللوحات الأصلية للأساتذة الممتازين الذين يعرفهم .

وهذه القاعدة نفسها تصدق على معظم المهن والحرف المهمة التى تستخدم فى زخرفة الجمهوريات .

وهذا ما يجب أن يفعله ويفعل من أراد أن يحوز صفتى «حذر» و«صبور»مقلداً « عوليس » الذى رسم لنا هوميروس ، بشخصه و بأعماله، صورة حية للحذر والصبر ، كما فعل ڤرجيل مع شخص «إينى» حين أظهر لنا قيمة ولد تقى وحكمة ضابط شجاع ذى كلمة مسموعة . وهو لم يرسمهما ولم يكشفهما كما كانا ، ولكن كما يجب أن يكونا ليتخذا مثالا للفضيلة فى القرون الآتية ، وبالمثل ، كان « أماديس »شمال الفرسان الشجعان والعشاق ونجمهم وشمسهم ، ويجب أن نقلده نحن الذين نكافح تحت راية الحب والفروسية. هكذا ، إذن ، اعتبر يا صديقى صانشو أن الفارس الجوال الذى سيقلده أحسن تقليد ، سيكون أقرب إلى الكمال فى الفروسية» [٢] .

*الفصل الأول من كتاب (الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية) لرينيه جيرار René Girard قام بترجمته : إدريس الناقورى .

لقد تنازل دون كيشوت ، لصالح أماديس ، عن امتياز جوهرى فى الإنسان ، فهو لم يعد يختار الأشياء التى يرغب فيها ، أماديس هو الذى يجب أن يختار له ، فالمريد يتهافت على الأشياء التى يعيّنها أو يتظاهر بتعيينها له نموذج كل فروسية ، وسوف نسمى هذا النموذج : وسيط الرغبة. ووجود الفروسية هو محاكاة (تقليد) لأماديس بالمعنى الذى يكون فيه المسيحى محاكاة للسيد المسيح . وفى معظم الأعمال التخييلية ترغب الشخوص ببساطة أكثر من دون كيشوت، إذ ليس هناك من وسيط، هناك فقط الذات والموضوع . وإذا لم تكن «طبيعة» الشئ المثير كافية لإبراز الرغبة يتم الالتفاف إلى الذات المثارة ، بادعاء دراسة «نفسيتها» (أو بالتمحك فى «حريتها»). ولكن الرغبة دائما عفوية ، ويمكن تمثيلها دوما بخط مستقيم يربط الذات بالموضوع . إن الخط المستقيم حاضر فى رغبة دون كيشوت ، ولكنه ليس الأساس ، ففوق هذا الخط يوجد الوسيط الذى يشع فى آن نحو الذات ونحو الموضوع . إن الاستعارة الفضائية التى تعبر عن هذه العلاقة الثلاثية هى المثلث طبعا . إن الموضوع يتغير مع كل مغامرة ، ولكن المثلث باق . والصحن ذو اللحية أو كراكيز السيد بيار يعوضان طواحين الهواء ، أما أماديس فهو بالمقابل حاضر هناك دوماً . إن دون كيشوت فى رواية سرفانتيس هو الضحية المثلى للرغبة المثلثة ، ولكنه أبعد من أن يكون الضحية الوحيدة . والشخصية المهددة بعده هى التابع أو الخادم صانشوبانشا .

إن بعض رغبات صانشو(*) Sancho Pancha ليست مقلدة ، مثل تلك التى تثيرها ، مثلا ، رؤية قطعة من الجبن ، أو زق خمر . غير أن لصانشو طموحات أخرى غير الرغبة فى ملء معدته ، فقد كان يحلم منذ أن لازم دون كيشوت «بجزيرة» يكون هو حاكمها ، ويتوق إلى الحصول على لقب دوقة لابنته ، وهذه الرغبات لم تأت تلقائيا للإنسان البسيط الذى هو صانشو، فدون كيشوت هو الذى أوحى إليه بها . والإيحاء هنا شفوى ، وليس أدبيا مطلقا . وهذا اختلاف لا أهمية له. فهذه الرغبات الجديدة تكون مثلثا جديدا تمثل قمته كل من الجزيرة الأسطورية ، ودون كيشوت، وصانشو . ودون كيشوت هو وسيط صانشو ، ومفعول الرغبة المثلثة هو نفسه عند الشخصيتين (فحالما يبدأ الإحساس بتأثير الوسيط يضيع معنى الواقع ويصاب الحكم عليه بالشلل) . وبما أن تأثير الوسيط أكثر عمقاً وثباتاً فى حالة دون كيشوت مما هو عليه فى حالة صانشو، فإن القراء الرومانتيكيين لم يلحظوا أبدا فى الرواية سوى التعارض بين دون كيشوت المثالى ، وبين الواقعى صانشو . إن هذا التعارض حقيقى، ولكنه ثانوى ، ولا ينبغى أن ينسينا التشابهات القائمة بين هاتين الشخصيتين . إن حب الفروسية يحدد رغبة بحسب الآخر ، تتعارض مع الرغبة بحسب الذات التى يتباهى كثيرون منا بامتلاكها . إن دون كيشوت وصانشو يستعيران من الآخر رغباتهما بحركة جوهرية وأصيلة لدرجة أنها تختلط لديهما ، تماما ، بإرادة كونهما هما ذاتهما .

سيقال إن أماديس شخصية خرافية ، ما فى ذلك شك ، ولكن مؤلف الخرافة ليس هو دون كيشوت ، فالوسيط خيالى ، والوساطة ليست كذلك . يوجد وراء رغبات البطل إيحاء طرفٍ آخر : المبدع أماديس مؤلف روايات الفروسية . إن أعمال سرفانتيس تأمل طويل فى التأثير السيىء الذى يمكن أن تمارسه على بعضها بعضا العقليات الأكثر استقرارا ؛ ذلك أن دون كيشوت ، إذا غضضنا الطرف عن فروسيته ، يفكر فى كل شئ بتعقل شديد، وكتابه المفضلون ليسوا حمقى أبداً ، فهم لا يأخذون حكاياتهم مأخذ الجد .

إن الوهم ثمرة زواج غريب بين وعيين صافيين . وقد ضاعف أدب الفروسية الذى ازداد انتشارا منذ اختراع الطباعة ، بكيفية خارقة ، من حظوظ هذه الاتحادات المتشابهة .

* صديق دون كيشوت ومريده وتابعه ، فى رواية سرفانتيس .

ونعثر على الرغبة تبعاً لآخر ، وعلى وظيفة الأدب «المانويّة» فى روايات فلوبير . إن «إيمابوفارى» ترغب عبر البطلات الرومانتيكيات اللائى تمتلئ بهن مخيلتها. لقد حطمت فيها الكتب الرديئة التى التهمتها خلال مراهقتها ، كل تلقائية . وعلينا أن نبحث عن تحديد هذه «البوفارية » عند جيل دوجولتيى [٣] الذى اكتشفها فى جميع شخصيات فلوبير تقريبا .

«إن الجهل ، واللاتماسك ، وغياب رد الفعل الفردى، لهى سمات مشتركة تبدو كأنها تؤهلها (الشخصيات) للانصياع لإيحاءات الوسط الخارجى فى غياب إيحاء ذاتى صادر عن الداخل » .

ويلاحظ جولتيى ، كذلك ، فى المقالة الشهيرة نفسها ، أن شخصيات فلوبير ، لكى تصل إلى أهدافها المتمثلة فى كونها :

« تتصور نفسها على ماهى عليه ، فإنها تقترح لنفسها « نموذجا » وتقلد الشخصنية التى قررت أن تكون فى كل مايمكن تقليده، الخارج كله والمظهر كله والحركة والأداء واللباس أيضاً » .

إن مظاهر التقليد الخارجية أكثر وضوحا. ولكن علينا أن نتذكر على الخصوص أن شخصيات سيرفانتيس وفلوبير تقلد أوتعتقد أنها تقلد رغبات « النماذج » التى اختارتها لنفسها بحرية .

وهناك روائى ثالث ، ستاندال ، يلح كذلك على دورالإيحاء والمحاكاة فى شخصيات أبطاله ، فماتيلد دى لامول تستقى نماذجها من تاريخ أسرتها ، وجوليان سوريل [٤] يقلد نابليون . وتأتى ذكرى (القديسة هيلين) ونشرات الجيش الكبير لتعوض روايات الفروسية والهوس الرومانسى . وأمير (بارما) يقلد لويس الرابع عشر ، وأسقف «آجد » الشاب يتمرن على تقديم البركة أمام المرآة ، فهو يقلد الأحبار القدامى المحترمين الذين يخشى ألا يشبههم كثيرا . والتاريخ ليس هنا سوى شكل من الأدب ، فهو يوحى لكل هذه الشخصيات الستندالية بمشاعر ، بل برغبات ، لاتحسها تلقائيا . ففى الوقت الذى بدأ جوليان فى خدمة « آل رينال » أخذ يستعير من اعترافات روسو الرغبة فى الأكل على مائدة أسياده بدل مائدة الخدم .

ويطلق ستاندال اسم الغرور على كل أشكال «النقل » و «المحاكاة » . فالمغرور لايستطيع أن يستمد رغباته من قرارة ذاته ، إنه يستعيرها من الأغيار ، فالمغرور هوإذن أخ لدون كيشوت وإيما بوفارى . وهكذا نعثر ، لدى ستاندال ، على الرغبة المثلثة فى الصفحات الأولى من (الأحمر والأسود) ؛ نتجول فى منطقة (فريار) برفقة عمدة المدينة وزوجته [٥]. يمر السيد رينال بجلال ولكن بقلق ، بين جدران مؤسسته فهو يرغب فى أن يجعل جوليان سوريل مربّى ولديه. ولم تكن هذه الرغبة بطلب من ابنيه ولا حبا فى المعرفة. إن رغبته ليست تلقائية. وهذا الحوار بين الزوجين يكشف لنا عن قرب آليتها :

« ــ ليس للسيد فالينود مرب لأبنائه .

ــ يستطيع أن ينتزع منا هذا » .

إن فالينود هو أكبر ثرى فى المنطقة. وهو كذلك الأكثر تأثيرا بعد السيد رينال نفسه. وعمدة «فريير» يضع دائما صورة منافسه نصب عينيه فى أثناء مفاوضاته مع الأب سوريل. فقد قدّم له اقتراحات إيجابية، ولكن الفلاح الماكر اخترع جوابا عبقريا: «سيمكننا الحصول على عروض أفضل فى مكان آخر». وعليه، فقد اقتنع السيد رينال تماما، هذه المرة، بأن السيد فالينود يرغب فى استخدام جوليان، وأخذت رغبته تتضاعف: إن الثمن المتزايد دوما، الذى أصبح المشترى مستعدا لأدائه، يقاس بالرغبة الخيالية التى ينسبها لمنافسه، فهناك إذن ،

بالفعل، تقليد لهذه الرغبة الخيالية. بل إنه تقليد جد دقيق طالما أن كل شئ فى الرغبة المقلدة، حتى فى درجة حميتها، يتوقف على الرغبة المتخذة نموذجا. وفى نهاية الرواية يحاول جوليان كسب « ما تيلددى لامول» ويلجأ، بناء على نصائح الغندور «كورازوف» المتحذلق، إلى حيلة أبيه نفسها: يغازل مشيرة «دوفيرفاكى» لإيقاظ رغبة هذه المرأة وعرضها على (ماتيلد) أمام الملأ من أجل أن يوحى لها بتقليدها. فقليل من الماء يكفى لتهيئة مضخة، وقليل من الرغبة يكفى لإثارة الرغبة فى الذات المغرورة.

ينفذ جوليان سوريل مخططه، ويتم كل شئ وفق توقعاته. فالاهتمام الذى توليه إياه المشيرة يوقظ رغبة ماتليد، ويظهر المثلث من جديد: ماتليد / السيدة دى فيرفاك جوليان ـ السيد رينال / فالينود / جوليان . ويعاود المثلث الظهور كلما تحدث ستاندال عن الغرور. وسواء أتعلق الأمر بطموح أم بتجارة أم بحب، فإننا لنستغرب كيف أن النقاد الماركسيين الذين يتخذون من البنيات الاقتصادية النموذج المثالى لجميع العلاقات الإنسانية لم يستطيعوا حتى الآن كشف التشابه القائم بين وساطة الأب سوريل الماهرة وبين مناورات ابنه الغرامية .

لكى يرغب المغرور فى شئ يكفى إقناعه بأن هذا الشئ مرغوب فيه من لدن شخص ثالث له اعتبار ما. فالوسيط هنا «منافس» أثاره الغرور أولا ، أو استدعاه هكذا إلى وجوده بوصفه منافسا قبل المطالبة بهزيمته. وهذه المنافسة بين الوسيط والذات الراغبة تختلف اختلافا جوهريا عن رغبة دون كيشوت أو إيما بوفارى، فأماديس لا يستطيع أن ينافس دون كيشوت فى وصايته على يتيمات معوزات ، ولا يستطيع أن يفلق .. العمالقة مثله، أما فالينود فهو على العكس من ذلك يستطيع انتزاع مربى الأولاد من السيد رينال، كما تستطيع مشيرة «فيرفاكى» أن تنتزع جوليان من ماتيلدى لامول. ويرغب الوسيط نفسه ـ فى معظم الرغبات الستاندالية ـ فى الشئ أو يمكن أن يرغب فيه. بل إن هذه الرغبة ذاتها ، الحقيقية أوالمفترضة، هى التى تجعل الشئ مرغوبا فيه، رغبة محدودة فى نظر الذات. إن الوساطة تولد رغبة ثانية مشابهة تماما لرغبة الوسيط، وهذا يعنى أننا دوما أمام رغبتين متنافستين. والوسيط لا يستطيع أبدا أن يقوم بدور النموذج دون أن يلعب كذلك أو يتظاهر بلعب دور العائق مثل الحارس الشرس فى حكاية كافكا؛ حيث يرشد النموذج مريده إلى باب الفردوس ويمنعه من دخوله بجملة واحدة، فلا ينبغى أن نعجب إذا لاحظنا أن السيد رينال يلقى على فالينود نظرات جد مختلفة عن تلك التى يرفعها دون كيشوت نحو أماديس .

عند سرفانتيس يتبوأ الوسيط عرشه فى سماء منيعة، وينقل إلى تابعه الوفى قليلا من صفائه. وعند ستاندال ينزل هذا الوسيط نفسه إلى الأرض. والتمييز بوضوح بين نمطى العلاقة هذين ؛ بين الوسيط والذات، يعنى الاعتراف بالفارق الروحى الشاسع الذى يفصل دون كيشوت عن المغرورين الأكثر خسة بين شخصيات ستاندال .

ولا يمكن أن تستوقفنا صورة المثلث بشكل مستمر إلا إذا أتاحت هذا التمييز ، ومكنتنا من قياس هذا الفارق فى لمحة واحدة. ومن أجل بلوغ هذا الهدف المزدوج يكفى أن تعمل على تغيير المسافة التى تفصل، داخل المثلث، بين الوسيط والذات الراغبة. إن هذه المسافة أكبر طبعا عند سيرفانتيس، فليس هناك أى اتصال ممكن بين دون كيشوت وأماديس الخرافى. ولا تبعد بوفارى كثيرا عن وسيطها الباريسى، فحكايات المسافرين، والصحافة، تصل إلى يونفيل تنقل آخر تقليعات العاصمة. وتقترب «إيما» من الوسيط خلال الحفلة الراقصة التى أقامها آل ڤوبيسار، فقد زارت قديس القديسين، وأخذت تتأمل معبودها وجها لوجه، ولكن هذا التقارب سيبقى عابراً ، فلن تتمكن إيما بوفارى أبداً

من تحقيق رغبة. ما ترغب فيه تجسيدات «مثالها» ، فهى لن تستطيع أبدا منافستها، ولن تذهب أبداً إلى باريس.

ويفعل جوليان سوريل «كل ما عجزت إيما» عن فعله. وليست المسافة بين البطل ووسيطه فى بداية (الأحمر والأسود) بأقصر مما هى عليه فى (مدام بوفارى). ولكن «جوليان» يخترق هذه المسافة، يغادر إقليمه ويصبح عشيق «ماتليد» الفخورة، ويحتل بسرعة مكانة مرموقة. وهذا الاقتراب من الوسيط يلاحظ عند أبطال هذا الروائى الآخرين ، وهو الذى يميز أساسا عالم ستاندال عن العوالم التى أشرنا إليها سابقا. فالمسافة بين جوليان وماتليد، بين رينال وڤالينود، بين لوسيان بروان ونبلاء نانسى، بين صانفا ونبلاء النورماندى أقصر من أن تتيح المنافسة بين الرغبات خارج عالم البطل. أما الآن فهو داخل هذا العالم نفسه. إن الأعمال الروائية تتوزع إذن إلى قسمين أساسيين، يمكن أن نعدد داخلهما، إلى ما لا نهاية، الفروق الثانوية.

وسوف نتحدث عن وساطة خارجية عندما تكون المسافة كافية للفصل بين مساحتى الإمكان اللتين يحتل مركزهما كل من الوسيط والذات. وسوف نتحدث عن وساطة داخلية عندما تتقلص هذه المسافة نفسها، بحيث تؤدى إلى تداخل المسافتين، تداخلا يزداد، أو يقل ، عمقا.

إن الفرق بين الوسيط والذات الراغبة لا يقاس طبعا بالفضاء الفيزيائى. وعلى الرغم من أن البعد الجغرافى يمكن أن يكون عاملاً من عوامل هذه المسافة إلا أنها أولاً مسافة روحية، فدون كيشوت وصانشو متقاربان دائما جسديا، ولكن المسافة الاجتماعية والثقافية التى تفصل بينهما تظل غير قابلة للاختراق؛ فالخادم لا يرغب أبدا فى ما يرغب فيه سيده . صانشو يشتهى المؤن التى تخلى عنها الرهبان، وكيس الذهب المكتشف فى الطريق، وأشياء أخرى تخلى عنها دون كيشوت لصالحه، دون أسف. أما الجزيرة الخرافية فصانشو يرغب فى الحصول عليها من دون كيشوت ذاته بوصفه تابعاً وفيا يملك كل شئ باسم سيده. إن وساطة صانشو هى إذن وساطة خارجية فلا يوجد أى تنافس ممكن مع الوسيط ولا شئ يعكر أبدا ذلك الانسجام بين الرفيقين .

يكشف بطل الوساطة الخارجية صراحة عن حقيقة طبيعة رغبته، فهو يحترم علانية «مثاله» ويصرح بأنه مريده. لقد لاحظنا دون كيشوت وهو يفسر لصانشو الدور الممتاز الذى لعبه أماديس فى حياته. واعترفت «مدام بوفارى» كما اعترف «ليون» كذلك بحقيقة رغباتهما فى مناجاتهما الغنائية .

لقد أصبحت الموازاة بين (دون كيشوت) و (مدام بوفارى) كلاسيكية، ومن السهل دائما ملاحظة إدراك التماثلات بين روايتين من روايات الوساطة الخارجية.

ويبدو التقليد عند ستاندال أقل إضحاكا بكيفية مباشرة. ولأنه لم يعد يوجد أبدا بين عالم المريد وعالم النموذج ذلك التفاوت الذى يشوه كلاً من (دون كيشوت) و (مدام بوفارى)، ومع ذلك، فالتقليد ليس أقل ضيقا (محدودية) أو حرفية فى الوساطة الداخلية منه فى الوساطة الخارجية .

وإذا كانت هذه الحقيقة تبدولنا مثيرة فليس ذلك لأن التقليد يتعلق بنموذج «مقرب» فحسب، بل يتعلق بأن بطل الوساطة الداخلية كذلك ـ ودون أن يفيد هذه المرة من مشروعه التقليدى ـ يخفيه بعناية.

إن الجنوح نحو الموضوع هو فى العمق جنوح نحو الوسيط. وفى الوساطة الداخلية يكسر هذا الجنوح من لدن الوسيط نفسه، لأن هذا الوسيط يرغب فى هذا الشئ أو قد يملكه.

ويرى المريد، المفتون بنموذجه طبعا ، ضرورة فى العائق الآلى الذى يواجهه به هذا الأخير دليلا على إرادة فاسدة تجاهه. وبدل أن يعتبر المريد نفسه تابعاً وفيا، فإنه لا يفكر إلا فى فصم عرى الوساطة، ومع ذلك تبقى هذه الروابط أقوى من ذى قبل، لأن معاداة الوسيط الظاهرية، عوض أن تضعف من قيمته، لا يمكن إلا أن تدعمها .

فالذات تقنع بأن النموذج (المثال) يعد نفسه أعلى من أن يقبلها مريدا، لذلك فهي تشعر نحو النموذج بشعور يتكون من اتحاد هذين النقيضين، وهما الاحترام الأكثر انحدارا والكراهية الأكثر كثافة. وهذا هو الشعور الذى نسميه ضغينة. إن الكائن الذى يمنعنا من تلبية رغبة، كان هو الذى أثارها فينا، هو الذى يكون وحده موضوع الحقد.

فمن يحقد، يحقد على نفسه أولا بسبب الإعجاب الخفى الذى يخفيه حقده. ومن أجل إخفاء هذا الإعجاب العنيف عن الآخرين وعن نفسه فهو لا يريد أن يرى فى وسيطه سوى عائق. وهكذا ينتقل الدور الثانوى لهذا الوسيط إلى الواجهة الأولى، بذلك يختفى الدور الأساسى للنموذج الذى تم تقليده، بدقة، فى الصراع الذى تخوضه الذات ضد المنافس. تغير الذات النظام المنطقى والكرونولوجى للرغبات من أجل إخفاء تقليدها، وتؤكد أن رغبتها الخاصة سابقة لرغبة منافسها، فليست هى أبداً - إذا صدقناها - المسؤولة عن المنافسة، بل الوسيط؛ فكل ما يأتى من الوسيط يتعرض لسوء التقدير على نحو صارم، لو أنه يبقى دائما مرغوباً فيه بصفة خفية . فالوسيط الآن عدو حاذق وشيطانى، فهو يروم تجريد الذات من ممتلكاتها العزيزة جداً، ويعارض بعناد تطلعاتها المشروعة جداً.

كل الظواهر التى درسها ماكس شيللر فى كتابه (إنسان الحقد) [٦] تنتمى، فى نظرنا، إلى الوساطة الداخلية.

فكلمة حقد (بغضاء - عداوة) تشير فى الواقع إلى طابع رد الفعل والصدمة المعكوسة/ المعاكسة «en re-tour»، الذى يميز تجربة الذات فى هذا النمط من الوساطة، حيث يصطدم الإعجاب المضطرب وإرادة التقليد بالعقبة غير العادلة ، فى الظاهر التى يواجه بها النموذج مريده ويسقطان على هذا الأخير فى شكل حقد عاجز، وهكذا يؤديان إلى إثارة ذلك النوع من التسمم الذاتى السيكولوجى الذى حلله (صوره) جيدا ماكس شيللر . وفيما يرى ماكس شيللر ، فإن الحقد يستطيع أن يفرض وجهة نظره حتى على أولئك الذين لا يسيطر عليهم .

فالإحساس هوالذى يمنعنا ويمنع شيللر نفسه ، أحيانا ، من رؤية (إدراك) الدور الذى يلعبه التقليد فى تكوين الرغبة .

فنحن لانشك، مثلا ، فى أن الغيرة والحسد وكذلك الحقد ليست أبدا سوى أسماء تقليدية أطلقت على الوساطة الداخلية ، وهى أسماء تخفى عنا فى أغلب الأحيان طبيعتها الحقيقية .

تفترض الغيرة والحسد حضورا مثلثا : حضور الموضوع ، وحضور الذات ، وحضور من نغار منه ، أو من نحسده . فهذان «العيبان» (هاتان النقيصتان) هما إذن مثلثان . ولكننا لانتخذ أبدا نموذجا من ذلك الذى نغار منه ، لأننا نحمل دائما عن الغيرة وجهة نظر الغيور نفسه. وكما هو الشأن بالنسبة لضحايا الوساطة الداخلية فالغيور يقنع نفسه بسهولة أن رغبته تلقائية ، بمعنى أنها تتجذر فى الموضوع وفى هذا الموضوع وحده ، ومن ثم فالغيور يؤكد دوماً أن رغبته سبقت تدخل الوسيط ، ولذلك فهو يقدم لنا الوسيط باعتباره دخيلا ومقلقا ؛ شخصا ثالثاً غير مرغوب فيه ، يأتى ليقطع هذا اللقاء ، هذه المواجهة اللذيذة .

إن الغيرة تعود إذن إلى الغضب الذى نعانى منه جميعا عندما تواجه إحدى رغائبنا فجأة بمعارضة . والغيرة الحقيقية أكثر خصوبة وأكثر تعقيداً ، بكيفية غير محدودة ، من هذا . فهى تتضمن دائما عنصر افتتان إزاء المتنافس الوقح ، لذلك فهناك دائماً الأشخاص أنفسهم الذين يعانون من الغيرة . فهل يجب علينا أن نعتقد أنهم كلهم ضحايا مصادفة شقية ؟ وهل القدر هو

الذى يخلق لهم كل هؤلاء المنافسين ، ويضاعف العقبات فى وجه رغباتهم ؟

نحن أنفسنا لا نعتقد ذلك ، لأننا إزاء هذا العدد من الضحايا للغيرة والحسد نتحدث عن «مزاج غيور» وعن «طبيعة حسود» .

فماذا يمكن إذن أن يعنى بالملموس ذلك «المزاج» أو تلك «الطبيعة» إذا لم يكن ميلا لا يقاوم إلى رغبة ما يرغب فيه الآخرون ، أى : تقليد رغباتهم .

يدرج ماكس شيللر :«الحسد والغيرة والمنافسة» ضمن مصادر الإحساس ، ويعرف الحسد بأنه :

«إحساس بالعجز يأتى ليعارض الجهد الذى نبذل من أجل الحصول على شئ ما لمجرد كونه ملكا للآخر «للآخرين»» .

ويلاحظ من جهة أخرى أن الحسد بمعناه القوى ما كان ليوجد مالم يحول خيال الحسود العقبة الصامتة التى يواجهه بها مالك الشئ بسبب تملكه ، إلى معارضة مدبرة .

«فمجرد الأسف على عدم تملك ما يملكه الآخر، وأرغب فيه أنا ، لا يكفى فى ذاته لخلق أو لإثارة الحسد ، لأن هذا الأسف يستطيع جيدا أن يدفعنى (يحثنى) إلى اقتناء الشئ المرغوب فيه أو إلى الحصول على شئ مماثل بالعمل والشراء والعنف والسرقة ... فالحسد لا ينشأ إلا إذا أخفق الجهد المطلوب لتسخير وسائل التحقيق (التحصيل) هذه وخلّف شعوراً بالعجز» .

التحليل صحيح وكامل ؛ فهو لا يغفل الوهم الذى يتصوره الحسود حول سبب إخفاقه ولا الشلل الذى يرافق الحسد . ولكن هذه العناصر تبقى معزولة، والعلاقة التى تجمعها ليست مدركة حقيقة . وعلى العكس يتضح كل شئ وينتظم فى بنية منسجمة عندما نتخلى عن تفسير الحسد انطلاقا من موضوع المنافسة وعندما نجعل من المنافس عينه ، أى من الوسيط ، منطلق التحليل ومنتهاه أيضا . فما كان للعائق الجامد الذى يكونه التملك ليظهر باعتباره إشارة احتقار محسوبة ، وما كان ليثير القلق ما لم يعامل المنافس خفية باحترام ، فيظهرأن نصف الإله يرد على مشاعر التقدير باللعنة ، ويجازى الخير بالشر . وتريد الذات أن تقتنع بكونها ضحية ظلم بشع ، ولكنها تتساءل بقلق عما إذا كان الحكم الذى يبدو أنه يثقلها ، غير مبرر .

فالمنافسة تؤدى إذن إلى إغاظة الوساطة ، فهى ترفع من شأن الوسيط ، وتدعم الرابطة التى تجمع بين الموضوع وهذا الوسيط، بإرغام هذا الأخير على إثبات حقه علانية أو رغبته فى التملك. فالذات إذن أقل قدرة ـ أكثر من أى وقت مضى ـ على التخلى عن الشئ المنيع (العصى) والوسيط هو الذى يضفى على الشئ ـ وعليه وحده ـ قيمته، بأن يتملكه أو أن يرغب فى تملكه. وليس للأشياء الأخرى أية قيمة فى نظر الحسود حتى ولو كانت مشابهة أو نظيراً للشئ : موضوع الوساطة.

وسيتلاشى الغموض كله عندما نعترف بوجود الوسيط فى المنافس الممقوت. ولم يكن ماكس شيللر نفسه بعيداً عن الحقيقة عندما لاحظ فى : (إنسان الحقد) أن «مسألة اختيار نموذج تتصل بنزعة مقارنة مشتركة بين الناس»، ثم يضيف :

«إن مقارنة من هذا الضرب تكون أساس كل غيرة وكل تطلع، وكذا كل موقف يتضمن مثلا تقليد المسيح».

ولكن هذا الحدس يظل معزولا ؛ فالروائيون وحدهم هم الذين يعيدون للوسيط المكانة التى اغتصبها

الموضوع، وهم وحدهم الذين يقبلون نظام (تراتبية) الرغبة الذى اعتاد الناس قبوله .

يحذر ستاندال فى (مذكرات سائح) قرّاءه مما يسميه : «المشاعر العصرية»، ثمرات الغرور العام (الكونى) وهى «الحسد والغيرة والحقد العاجز». وعبارة ستاندال تجمع المشاعر الثلاثية وتضعها فى الاعتبار، بصرف النظر عن كل موضوع خاص، وتضمها إلى هذه الحاجة الملحة إلى التقليد التى ولع بها، حسب قول الروائى، القرن التاسع عشر كله. ويؤكد شيللر من جهة، بعد نيتشه الذى أفاد كثيراً من ستاندال، أن الحالة الروحية الرومانسية كانت مشبعة بالحقد. ولم يقل ستاندال شيئا آخر، ولكنه كان يبحث عن مصدر هذا السم الروحى فى التقليد اللهيف لأفراد هم فى الواقع أندادنا، ولكننا نضفى عليهم قيمة اعتباطية (متعسفة) .

وإذا كانت المشاعر العصرية قد ازدهرت، فليس لأن «طبائع الحسد» و «أمزجة الغيرة» تضاعفت بكثرة وانتظام، بل لأن الوساطة الداخلية انتصرت فى عالم تختفى فيه تدريجياً الفوارق بين الناس.

والروائيون وحدهم هم الذين يكشفون طبيعة الرغبة التقليدية. هذه الطبيعة يصعب إدراكها اليوم لأن التقليد الأكثر تحمسا هو الأكثر تعرضاً للجحود .

يصرح دون كيشوت بأنه تابع (مقلد) «أماديس»، ويعلق كتاب عصرنا بأنهم مقلدون للقدماء. ولا يريد المغرور الرومانتيكي أن يقلد أحداً إطلاقا، فهو يقنع نفسه بأنه أصيل، وأصبحت التلقائية طوال القرن التاسع عشر معتقدا يطيح بالتقليد.

يكرر ستاندال فى كل مكان (مناسبة) : ينبغى ألا ننخدع. فالنزعات الفردية التى اعتنقها الناس بصخب تخفى شكلا جديدا (من أشكال) التقليد، فالقلق الرومانتيكى والحقد على المجتمع والشوق إلى الصحراء وكذا روح التقليد، كل ذلك لا يخفى في أغلب الأحيان سوى اهتمام مرضى بالآخر. ويلجأ المغرور الستاندالى، من أجل أن يغطى على الدور الأساسى الذى يلعبه الآخر فى رغباته فى أكثر الأحيان إلى كليشيهات الإيديولوجيا السائدة. ولا يكتشف ستاندال وراء الورع، والغيرة المفتعلة والالتزام الأنانى لسيدات ١٨٣٠، جنوحاً كريما لكائن مستعد فعلا لبذل نفسه، ولكن لجوءاً قلقاً لمغرور يحس بضيق شديد وحركة مرتكسة «لأنا» عاجز عن أن يرغب (من تلقاء)نفسه. يترك الروائى شخوصه تتحرك وتتكلم ثم يكشف لنا فى لمحة عين عن الوسيط؛ يعيد خفية ترتيب نظام الرغبة الحقيقية فى الوقت الذى يزعم أنه يؤمن بالتبريرات التى تقدمها إحدى شخصياته لضمان النظام النقيض. وهذه إحدى الطرق الثابتة للسخرية الستاندالية. يريد الأنانى الرومانسى أن يقنع نفسه دائما أن رغبته من طبيعة الأشياء، أو بمعنى آخر أنها انبثاق ذاتية صحية (صافية) أى أنها إبداع «أنا» شبه إلهى .

فالرغبة، انطلاقا من الموضوع ، تعادل (تعنى) الرغبة انطلاقا من الذات نفسها، ولا تعنى أبدا الرغبة بالفعل انطلاقا من الآخر . فالمسبق الموضوعى ينضم إلى المسبق الذاتى، وهذا المسبق المزدوج يتجذر فى الصورة التى نكونها نحن جميعا عن رغباتنا الخاصة.

فالذاتيات والموضوعيات، الرومانسية والواقعية والفردية، والعمليات المثالية الوضعية، تتعارض جميعا في الظاهر ولكنها تتفق من أجل إخفاء الوسيط. وجميع هذه المعتقدات (Dogmes) ترجمة جمالية وفلسفية لرؤية للعالم خاصة بالوساطة الداخلية. فهى كلها ناتجة ـ بكيفية مباشرة؛ كثيرة أو قليلة ـ عن هذا الكذب الذى هو الرغبة التلقائية، وهى تدافع كلها عن الوهم نفسه بالاستقلال الذى يرتبط به الإنسان المعاصر ارتباطا عاطفيا. وهذا الوهم نفسه هو الذى لم تتمكن الرواية العبقرية من زعزعته على الرغم من أنها تشجبه دون هوادة.

وقد كشف سرفانتيس وفلوبير وستاندال حقيقة الرغبة فى أعمالهم الروائية الكبيرة، وذلك على خلاف

الكتاب الرومانسيين والرومانسيين الجدد، ولكن هذه الحقيقة بقيت خفية فى صلب (وسط) كشفها ذاته. ويسقط القارئ المقتنع بصفة عامة بتلقائية على الرواية الدلالات التى أسقطها من قبل على العالم.

ولم يفتأ القرن التاسع عشر الذى لم يفهم شيئا من سرفانتيس يثنى على «أصالة» بطله. ويتوحد القارئ الرومانسى نتيجة سوء فهم لا يعدو أن يكون فى العمق سوى حقيقة عليا، بـ « دون كيشوت » المقلد الممتاز، فيجعل منه فرداً نموذجياً. فلا يجب أن نستغرب إذن إذا كانت كلمة «روائى/ روائية» ، تعكس دوماً، بغموضها، جهلنا بكل وساطة .

فهذه المفردة تشير إلى روايات الفروسية، وتشير إلى دون كيشوت ويمكن أن تكون مرادفة لـ : رومانسى/ رومانسية، ويمكن أن تدل علي حطام التطلعات/ المزاعم الرومانسية. وسنطلق من الآن كلمة رومانسى على الروايات التى تعكس وجود الوسيط دون أن تكشفه أبدا، وكلمة روائى على الروايات التى تجلى هذا الوجود نفسه.

وكتابنا هذا مكرس أساسا للروايات الأخيرة.

يلحق تأثير الوسيط الموضوع (الشئ) المرغوب فيه، ويمنح هذا الأخير قيمة وهمية. فالرغبة الثلاثية هى الرغبة التى تغير موضوعها، ولا يتجاهل الأدب الرومانسى هذا التحويل، بل على العكس تماما فهو يستغله ويفيد منه، ولكنه لا يكشف أبدا آليته الحقيقية. فالوهم كائن حى يتطلب تصوره عنصراً مذكراً، وعنصراً مؤنثاً. وخيال الشاعر هو المؤنث (المرأة) ، ويبقى هذا الخيال عقيماً ما لم يخصبه الوسيط. والروائى هو الوحيد القادر على تصوير هذا التكوين الحقيقى للوهم الذى تجعله الرومانسية دائما ذاتا معزولة مسؤولة عنه.

إن الرومانسى يدافع عن «تناسل»: الخيال [٧] : Une Parthénogenése . ولأنه مأخوذ دائما بالاستقلال، فهو يرفض الانحناء أمام آلهته الخاصة. وما الشعراء الخياليون (أو : الشعريون التصوريون) الذين توالوا منذ قرن ونصف إلا تعبير عن هذا الرفض. وقد هنأ النقاد الرومانسيون دون كيشوت لأنه اتخذ من صحن بسيط خوذة «الملك مابرا» [٨]. ولكن يجب أن نضيف أنه ما كان ليوجد وهم لو لم يقلد دون كيشوت «أماديس» ، وما كانت «إيما بوفارى» لتعتبر رودولف أميراً جذاباً لو لم تقلد البطلات الرومانسيات. وليس العالم الباريسى، عالم «الحسد» و «الغيرة» و «الحقد العاجز» أقل وهما، وليس مرغوباً فيه بدرجة أقل من خوذة مابرا.

فكل هذه الرغبات تقوم على التجريد؛ إذ إنها ـ كما يقول لنا ستاندال ـ «رغبات الرأس». فالمسرات ، والآلام خاصة، لا تتجذر فى الأشياء؛ فهى «روحية» ولكن بمعنى دونى يتبغى توضيحه. فمن الوسيط الشمس الحقيقية المفتعلة، ينحدر شعاع عجيب ينير الموضوع بضوء مضلل. ويرمى فن ستاندال كله إلى إقناعنا بأن قيم الزهو والنبل والمال والقوة والشهرة ليست ملموسة إلا فى الظاهر.

إن هذا الطابع التجريدى هو الذى يمكن من مقارنة رغبة الزهو/ الكبرياء برغبة دون كيشوت. إن الوهم ليس واحداً (متشابها) ولكن يوجد دائما وهم : فالرغبة تحيط البطل بعالم من الحلم، وفى الحالتين لا يتخلص البطل من أوهامه إلا وقت الاحتضار. وإذا كان جوليان (المقصود : جوليان سوريل) يبدو لنا أكثر وضوحا من دون كيشوت، فلأن الأشخاص الذين يحيطون به باستثناء السيدة دى رينال مسحورون أكثر منه.

لقد لفت تغيير الموضوع المرغوب فيه انتباه ستاندال قبل المرحلة الرومانسية بكثير، فقد قدم عنه فى كتابه (فى الحب) [٩] تصويرا شهيرا قائما على صورة التبلور: La Cristalisation. وتبدو التطورات الروائية اللاحقة وفية جدا لإيديولوجيا ١٨٢٢ ، ومع ذلك فهى تفترق عنها فى نقطة أساسية؛ فحسب التحليلات السابقة يجب أن يكون التبلور ثمرة الزهو/ الكبرياء، ولكن ستاندال فى (فى الحب) لا يقدم لنا الظاهرة تحت دافع الكبرياء بل بدافع

(سلطان) الحب، فالحب عنده نقيض الكبرياء. وفابريس دالدونكو هو العاشق بامتياز، يتميز باستقلاله العاطفى، وبتلقائية رغباته وبلا مبالاته المطلقة تجاه الآخرين. فالعاشق يمتح قوة رغبته من ذاته وليس من الآخرين.

فهل ضللنا ؟ وهل يقترن الحب الحقيقى فى الروايات بالتبلور؟ كل العشاق الكبار (فى روايات ستاندال) يعارضون وجهة النظر هذه ؛ فالحب الحقيقى، حب فابريس لكليليا، والحب الذى عرفه جوليان مع السيدة دى رينال، لا يتغير .

وليست الفضائل التى يكشفها هذا الحب فى موضوعه ولا السعادة التى ينتظرها منه وهمية. إن الحب/ الصبابة يقترن دائما بالتقدير بالمعنى الذى يعطيه كورنى Corneille لهذه الكلمة. فهو يقوم على توافق تام بين العقل والإرادة والإحساس (الحساسية)؛ فالسيدة دى رينال الحقيقية هى التى لا يرغب فيها (لا يحبها). يتعلق الأمر فى الحالة الأولى بالحب ، وفى الثانية بالكبرياء، فالكبرياء هى التى تغير موضوعه حقا .

والفرق جذرى بين مقالة ١٨٢٢ وروايات المؤلف الأساسية، ولكن ليس من السهل دائما إدراكه، لأن التمييز بين الحب والكبرياء قائم فى الحالتين .

يصور لنا ستاندال فى (فى الحب) الآثار الذاتية للرغبة الثلاثية ، ولكنه يسخرها لحساب الرغبة التلقائية . ومعيار الرغبة التلقائية الحقيقى هو كثافتها ، والرغبات الأكثر قوة هى رغبات الحب . ورغبات الكبرياء انعكاس باهت للرغبات الحقيقية ، فرغبات الآخرين هى التى تتصل دائما بهذا الكبرياء لأنه يخيل إلينا جميعا أننا نرغب أكثر (بكثافة أكبر) من الآخرين .

ويساعد التمييز بين الحب وبين الكبرياء على تبرئة ستاندال ــ وقارئه ــ من اللوم بالكبرياء. فالوسيط يظل خفيا فى المكان الذى يكون فيه ظهوره مهماً أكثر، فى حياة المؤلف نفسه ، فيجب إذن أن ننعت وجهة نظر ١٨٢٢ بالرومانسية . وتبقى جدلية : الحب/ الكبرياء ، «فردية » ؛ وهى تذكرنا قليلاً بجدلية أندريه جيد المتعلقة بالأنا الطبيعى والأنا الاجتماعى « اللاأخلاقى » (١٠) وستاندال الذى يتحدث عنه النقاد، وبخاصة بول فاليرى فى مقدمته لـ «لوسيان لوين » Lucien Leuwen، هو غالبا هذا الستاندال الجيدى (نسبة إلى أندريه جيد) أيام الشباب . لذلك نفهم لماذا كان هذا الأخير «موضة» فى الفترة التى انتشرت فيها أخلاق الرغبة التى كان رائدها .

ويقترح علينا ستاندال الأول ــ هذا الذى انتصر فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ــ تقابلا بين الكائن التلقائى الذى يرغب بعنف (بقوة) والإنسان التحتى (الضعيف) الذى يرغب بضعف ، بتقليد الآخرين .

ويمكن أن نثبت اعتمادا على «الحكايات (الأخبار) الإيطالية » (١١) وعلى بعض الجمل المستخرجة فى الكتابات الخاصة (بالمؤلف) أن التعارض بين الكبرياء والحب حافظ على هذا المعنى الأصلى عند ستاندال الناضج . غيرأن (الحكايات الإيطالية) والكتابات الخاصة لاتنتميان إلى نظام روايات ستاندال الكبيرة ، وإذا تدبرنا عن قرب بنية هذه الروايات ، نلاحظ بسهولة أن الكبرياء تتحول فيها إلى رغبة محولة وإلى الرغبة الأكثرقوة .

وحتى فى نصوص الشباب لم يتطابق أبدا التعارض: كبرياء /حب مع التعارض الجيدى ، بين الأنا الاجتماعى والأنا الطبيعى ، كما يوضح ذلك مثلا التعارض فلوريسوار ــ لافكاديو Fleurissoire- lafcadio فى كهوف (أقبية) الفاتيكان Les caves du Vatican . وقد أكد ستاندال من قبل (فى الحب) «أن الكبرياء تخلق النقل» .

فهو لا يخفى عن نفسه إذن مطلقا القوة الخارقة للرغبة المقلدة ، ولم يكن إلا فى بداية تطور أدى إلى قلب التراتبية الأولية . وكلما تقدمنا فى أعماله تحولت قوة الرغبة نحو الكبرياء . فالكبرياء هى التى جعلت

جوليان يتألم عندما اختفت ماتيلد وهذا هو أقوى ألم عرفه البطل فى حياته .

وكل رغبات جوليان العنيفة رغبات حسب الآخر، وطموحه شعور مثلث يتغذى بالحقد على الناس المحيطين به، فأفكار هذا العاشق الأخيرة تتجه إلى الأزواج والآباء والخطاب إلى المتنافسين حين يضع رجله على السلالم ، ولاتتجه أبدا إلى المرأة التى تنتظره فى الشرفة . وينتهى التطور الذى يجعل من الكبرياء الرغبة الأكثر كثافة فى اللانهاية الخارقة للامييل Lamiel الذى تحـول عنده الكبرياء إلى جنون حقيقى . أما الحب فهو لا يبدو أبدا فى الروايات الكبيرة إلا مع هذا الصمت الذى تحدث عنه جيداً جان بريفوست J. Prévost فى كتابه (الإبداع عند ستاندال) هذا الحب الصمت يكاد يكون رغبة. فحيث تكون هناك رغبة حقاً، حتى عند الشخوص العاشقة، نلتقى مجدداً بالوسيط. وهكذا نلتقى من جديد بالرغبة المثلثة حتى عند أبطال أقل نقاء وتعقيداً من جوليان. فعند لوسيان لوين يركز فكر الكولونيل الأسطورى بوزان دى سيسيل : Busant du Sicile على السيدة دى كاستيلير : Mme de Chasteller رغبة مبهمة، رغبة غامضة فى الرغبة، كان من الممكن أن تنصب كذلك على امرأة شابة أخرى من الأرستقراطية النانسية (نسبة إلى نانسى ..)؛ فالسيدة دى رينال نفسها تغار من أليزا وتغار أيضا من المجهول الذى تظن أن جوليان يخفى صورته فى فراشه، فالشخص الثالث حاضر دائما فى نشأة الرغبة .

يجب الاعتراف بالحقيقة : فلا يوجد أبداً عند ستاندال الأخير رغبة تلقائية. وكل تحليل «سيكولوجى» تحليل للكبرياء أى أنه كشف للرغبة المثلثة. والحب الحقيقى يتبع هذا الجنون عند أحسن أبطال ستاندال، فهو يلتبس بصفاء القمم التى يبلغها هؤلاء الأبطال فى اللحظات الحرجة/ القصوى. فسكينة الاحتضار فى (الأحمر والأسود) تتعارض والاضطراب المرضى للفترة السابقة. وقد عرف فابريس وكليليا راحة سعيدة فى برج فارنيز (Farnése) : تجاوزت الرغبات والكبرياء التى هددتهما دائما دون أن تجرحهما أبداً .

فلماذا يتحدث ستاندال كذلك عن الحب عندما تختفى الرغبة؟ ربما لأن لحظات الانتشاء هذه هى دائما ثمرة وساطة نسوية (أنثوية) : فالمرأة عند ستاندال تستطيع أن تصبح واسطة سلام وصفاء بعد أن كانت واسطة رغبة القلق والكبرياء.

والأمر لا يتعلق تماما، كما عند نرفال: Nerval بتعارض بين نموذجين من النساء، بقدر ما يتعلق بوظيفتين متعارضتين يؤديهما العنصر النسوى فى حياة الروائى وفى إبداعه .

وفى الروايات الكبرى لا ينفصل الانتقال من الكبرياء إلى الحب عن السعادة الإستيطيقية. ونهم الإبداع هو الذى يتغلب على الرغبة وعلى القلق. وهذا التجاوز يتحقق دائما بإشارة من الفقيدة ماتليد وكما لوكان بمفعول وساطتها.

ولا نستطيع فهم الحب الستاندالى دون اعتبار مشاكل الإبداع الجمالى. ويدين الروائى بالفضل، فى هذه اللحظات السعيدة، إلى الكشف العامر والكامل للرغبة المثلثة، أى إلى تحرره الخاص. إنها جائزة عالية للروائى. إنها كذلك إذا كان الحب لا يزال ينتمى إلى الرواية فهو يفر من علٍ، من عالم روائى مفتوح كله للكبرياء والرغبة.

إن تغيير الشيء المرغوب فيه هو الذى يحدد وحدة الوساطة الخارجية والوساطة الداخلية .

فخيال البطل هو أم الوهم ، ولكن يلزم أيضا أب لهذا الطفل وهذا الأب هو الوسيط .

وروايات بروست تجعلنا هى الأخرى شهودا على هذا الزواج، وعلى هذا الإنجاب.

وسوف تساعدنا الصيغة المثلثة على فرز dégager أو استخلاص وحدة العبقرية الروائية التى لم يتورع بروست بالذات عن إثباتها. إنّ فكرة الوساطة تشجع التقاربات على مستوى ليس هو مستوى نقد «الجنس» أبدا، فهى تضىء الروايات بعضها بعضاً، تفهمها دون أن تحطمها، وتوحدها دون تجاهل خصوصيتها التى يمكن اختزالها أو تبسيطها.

إن التماثل بين الزهو ـ الغرور الستاندالى والرغبة البروستية يثير انتباه (Frapper) القارئ البسيط الأقل خبرة، وحده؛ لأن التفكير النقدى لا يمارس أبدا على ما يبدو انطلاقا من هذه الحدود الأولية.

بالنسبة لبعض المفسرين (النقاد) المولعين (بالواقعية) يعتبر التشابه طبيعيا: فالرواية صورة لواقع الروائى الخارجى، والملاحظة تنفذ إلى عمق الحقيقة النفسية الذى ليس له زمان ولا مكان. والموقف معكوس بالنسبة للناقد ذى النزعة الوجودية، حيث يعتبر استقلال العالم الروائى مبدأ مقدسا: فمن الشائن (العار) اقتراح أدنى اتصال بين روائيه و (عالم) جاره .

ومع ذلك ، فمن الواضح أن ملامح الأنانية الستاندالية تبدو جلية ومدعمة فى الرغبة البروستية.

وتحول الشيء المرغوب فيه (موضوع الرغبة) تحول جذرى هنا أكثر منه هناك، والغيرة والحسد أكثر تواتراً وكثافة أيضا .

وليس من الغلو فى شئ القول بأن الحب عند جميع شخصيات (البحث عن الزمن الضائع) [(١٢)] خاضع (تابع بكيفية مباشرة حميمة) للغيرة، أى لوجود المنافس. فالدور الممتاز الذى يقوم به الوسيط فى تكوين الرغبة هو إذن أكثر وضوحا من ذى قبل، فالسارد البروستى يحدد فى كل لحظة وبلغة واضحة بنية ثلاثية تظل فى كثير من الأحيان مضمرة فى (الأحمر والأسود) :

«إن غريمنا السعيد فى الحب، أو لنقل عدونا، هو المحسن إلينا bonfaiteur فهو يضفى للتو، على كائن لم يكن ليثير فينا سوى رغبة جسدية تافهة، قيمة واسعة، ولكننا نخلط بينها وإياه. فإذا لم يكن لنا غرماء وإذا كنا نعتقد أن ليس لنا غرماء .. فذلك لأنه ليس من الضرورى أن يوجدوا فى الواقع» .

إن بنية الرغبة المثلثة ليست فى النفاجة Snobisme أقل منها بروزا فى الحب ـ الغيرة. فالنفّاج مقلد هو الآخر. فهو ينسخ أو يحاكى «حرفيا الكائن الذى يحسد ميلاده وثروته وأبهته» .

والنفاجة البروستية يمكن أن تحدد بكونها صورة مشوهة: كاريكاتور للأنانية الستاندالية، ويمكن أيضا أن تحدد بكونها مبالغة لبوفارية فلوبير (Bovarisme). لقد وصف جيل دى كولتى هذا العيب: «البوفارية المنتصرة» ولذلك خصص له، عن حق، مقطعا من كتابه. فالنفّاج لا يستطيع أن يثق فى حكمه الشخصى؛ فهو لا يرغب إلا فى الأشياء التى يرغب فيها الآخرون، ولهذا كان عبد «الموضة». وعلى أى، فلأول مرة نصادف كلمة من الكلام الشائع، نفاجة، لاتخون حقيقة الرغبة الثلاثية؛ فيكفى وصف رغبة ما بالنفاجة لإبراز طابع التقليد (محاكاة) فيها. فالوسيط لم يعد خافيا، والشئ موضوع الرغبة (أبعد عن مكان الصدارة: أصبح فى الدرجة الثانية من الاهتمام) بسبب أن النفاجة لا تتعلق، مثل الغيرة، مثلا بمقولة خاصة بالرغبات. يمكن أن نكون نفاجين فى اللذة الجمالية، فى الحياة الثقافية، فى الملبس والمأكل.. إلخ .. أما أن نكون نفاجين فى الحب فمعناه الاستسلام للغيرة. إن الحب البروستى يتوحد إذن مع الحذلقة، ويكفى أن نفهم هذه المفردة بتوسع أكبر مما تفهم به عادة، لنقبض من خلالها على وحدة الرغبة البروستية. إن محاكاة الرغبة فى (البحث عن الزمن الضائع) تبدو بادية للعيان إلى درجة أن الشخصيات

يمكن أن توصف بأنها غيورة أو نفاجة بحسب ما إذا كان الوسيط محبا أو اجتماعياً. إن التصور الثلاثى للرغبة يسمح لنا بولوج المكان البروستى بامتياز، أى بدخول نقطة التلاقى بين الحب ـ الغيرة والنفاجة.

وبروست يؤكد باستمرار معادلة هاتين «الرذيلتين» فقد كتب يقول : «ليس العالم سوى انعكاس لما يجرى فى الحب». فهذا مثال من تلك «القوانين السيكولوجية» التى كان هذا الروائى يصدر عنها دوما ولكنه لم يتمكن دائما من صياغتها بوضوح كاف .

إن أغلبية النقاد لا يلتفتون أبدا إلى هذه القوانين، فهم يدرجونها ضمن النظريات النفسية البالية التى أثرت على مارسيل بروست. فهم يعتقدون أن جوهر العبقرية الروائية غريب (بعيد) عن القوانين لأنه جزء مرتبط بالحرية. نحن نعتقد أن النقاد مخطئون، فالقوانين البروستية تتشابه وقوانين الرغبة الثلاثية، فهى تحدد نمطا جديدا من الوساطة الداخلية يظهر عندما تكون المسافة بين الوسيط والذات الراغبة أقصى كثيراً مما كانت عند ستاندال .

يمكن أن يعترض علينا بأن ستاندال يحتفى بالحب بينما بروست يشجبه، هذا صحيح. ولكن التعارض لفظى محض، فما يشجبه بروست تحت إسم الحب يدينه ستاندال تحت اسم الغرور . وما يحتفى به بروست تحت اسم (الزمن المستعاد) لايختلف دائما اختلافا كبيرا عما يحتفى به أبطال ستاندال فى غياهب (وحدة) السجون. إن اختلاف النبرة Tonalité الروائية يخفى عنا، فى كثير من الأحيان ، قرابة البنية الحميمية بين الأنانية الستاندالية والرغبة البروستية . فستاندال فى أغلب الحالات خارج الرغبة التى يصورها ، فهو يضئ بنور السخرية الظواهر التى تسبح، عند بروست ، فى ضوء من الحزن / الكآبة . وهذا الاختلاف فى المنظور ليس ثابتا مع ذلك ومطردا . فالمأساوى البروستى لا يستبعد الدعابة/ السخرية ، خاصة عند ما يتعلق الأمر بشخصيات ثانوية . والفكاهة الستاندالية تشارف أحيانا ، وبالمقابل ، الدراما. لقد تألم جوليان كما يؤكد لنا ذلك الروائى ، خلال حبه القصير والأنانى لماتيلد، أكثر مما تألم خلال الساعات الأكثر سوادا من طفولته . ويجب أن نعترف مع ذلك بأن الصراعات السيكولوجية ذات حدة أقوى فى روايات بروست مما هى فى روايات ستاندال. والاختلافات فى المنظور تعكس التعارضات الجوهرية . ولا نستطيع التهوين من هذه الأخيرة من أجل تأمين الوحدة الميكانيكية للأدب الروائى . نريد على النقيض من ذلك إبراز التناقضات (التعارضات) التى ستمكن من إظهار فكرتنا، معطانا الأساسى هذه المسافة بين الوسيط والذات التى تضئ تغيراتها مختلف مظاهر (جوانب) الأعمال الروائية.

فكلما اقترب الوسيط من الذات الراغبة ، أدى ذلك الى تشابه إمكانات المتنافسين وإلى صعوبة تتجاوز الحاجز الذى يضعه كل منهما فى وجه الآخر. فلا ينبغى إذن أن تعجب إذا كان الوجود البروستى أكثر «سلبية» أيضا وأكثر إيلاما من وجود المغرور الستاندالى . وقد يتساءل بعضهم : ماجدوى أوجه الشبه بين ستاندال صاحب الغرور وبين بروست صاحب النفاجة ؟

ألا يجب أن نصرف أنظارنا عن هذه المناطق «الدونية» (التحتية) ونوجهها دون أن ننظر أبدا نحو القمم المضيئة للروائع الروائية؟ ألا يجب الانزلاق على أجزاء الأعمال الروائية التى ربما لا تشرف إلا قليلا الكاتب الكبير ؟ ألا يجب أن نفعل ذلك وبإلحاح كبير بخاصة عندما نتوفر على بروست المتوحد (المعتزل) والعميق بقدر ما كان بروست الآخر عابثا وموزعا ؟

إنها لمحاولة كبيرة بالتأكيد، لتمييز الخبيث من الطيب ولتخصيص بروست الثانى باهتمام يبدو أن الأول لا يستحقه دائما. ولكن يجب أن ننظر إلى ما تتطلبه تلك المحاولة، فسننقل على مستوى الأعمال الروائية نفسها ذلك التمييز الذى يحدثه بروست بين الشخصين اللذين كأنهما على التوالى النفاج أولا، والكاتب الكبير

ثانيا، فسنقسم الروائى إلى كاتبين متزامنين ومتعارضين: نفاج همه النفاجة و«كاتب كبير» نخصه بمواضيع جديرة به. لاشىء أكثر تناقضا مع الفكرة التى كونها مارسيل بروست نفسه عن أعماله الروائية. لقد أكد بروست وحدة (البحث عن الزمن الضائع)، ولكن من المحتمل أن يكون بروست قد أخطأ. يجب إذن تدقيق أقواله .

وبما أن رغبات السارد، أو على الأصح ذكريات هذه الرغبات، تكون كل مادة الرواية تقريبا، فإن مسألة وحدة هذه الرواية تلتبس (Se Confond) بمسألة وحدة الرغبة البروستية، سيكون هناك «بروستان» متزامنان، إذا كان هناك رغبتان متمايزتان تماما، بل متعارضتان .

فإلى جانب الرغبة النجسة أو الملوثة والروائية التى نحن بصدد حكايتها (تاريخها)، إلى جانب هذه الرغبة المثلثة التى تؤدى إلى الغيرة والنفاجة، يجب أن توجد رغبة خطية شعرية وتلقائية. ولكى نميز بروست الطيب من بروست الخبيث، بروست المعتزل الشاعر من بروست الاجتماعى والروائى، علينا أن نثبت وجود رغبة دون وسيط .

قد يقال إن هذا الإثبات قد تم بالفعل، فقد تحدث الناس كثيرا عن رغبة بروستية لا صلة لها بالرغبة التى تحدثنا عنها منذ قليل، وهذه الرغبة لا تهدد فى شىء وحدة الفرد: فهو يتخلى مطلقا عن الموضوع، ومن باب أولى عن الوسيط. والبيانات المقدمة ليست جديدة (أصلية) فهى مستعارة من بعض منظرى الرمزية.

إن الذاتية الرمزية المتكبرة تلقى على العالم نظرة شاردة، وهى لا تكتشف فيه أبدا شيئا ثمينا غير نفسها، فهى إذن تفضل نفسها على العالم. وتصد عنه ولكنها لا تصد عنه أبدا بسرعة ما لم تلمح شيئا ما. وهذا الشىء يتسرب إلى الوعى كما :

«تتسرب حبة الرمل إلى صدفة المحارة Co-quille de l'huitré وتأخذ جوهرة الخيال بالاستدارة حول هذا الحد الأدنى من الواقع، فمن «الأنا» ومن الأنا وحده يستمد الخيال قوته. ومن أجل «الأنا» يشيد قصوره الزاهية حيث يظل الخيال يرتع ويلعب فى سعادة لا اسم لها، إلى اليوم الذى يلامس فيه الواقع الخائن الفاتن بنايات الحلم الواهنة ويحيلها إلى رماد (يذرها قاعا صفصفا)» .

فهل هذا الوصف، وصف بروستى حقيقى؟ يظهر أن كثيرا من النصوص تثبت ذلك بكيفية واضحة (صارخة). يؤكد بروست أن كل شىء فى الذات ولا شىء فى الموضوع، فهو يتحدث عن «بوابة الخيال الذهبية» وعن «بوابة التجربة الوضعية» كما لو كان الأمر يتعلق هنا بمعطيين ذاتيين مطلقين مستقلين عن كل جدل بين الأنا والآخر.

إن تقليد الرغبة «الرمزية» يعتمد إذن على حجج قوية. ومن حسن الحظ أن ما يتبقى لنا هو الرواية ذاتها، فلا أحد يفكر فى مساءلتها. فالنقاد يتناقلون بورع (بتقوى) المبدأ الذاتى دون اختباره. صحيح أنهم يتوفرون على ضمانة الروائى عينه. وهذه الضمانة التى يضحون بها، عندما يتعلق الأمر بالقوانين السيكولوجية، تبدو لهم هنا جديرة بالثقة. فهم يحترمون آراء بروست فى حدود علاقتها بأحد أنواع الفردية المعاصرة: الرومانسية الرمزية، النتشوية، الفاليرية ... أما نحن فقد تبنينا معيارا مناقضا، فنحن نعتقد أن العبقرية الروائية تؤخذ غلابا من هذه الرغبة التلقائية ذات الذاتية شبه الإلهية.

فالروائى لا يتجاوز إلا ببطء وبصعوبة الرومانتيكى الذى كان أول الأمر، والذى يرفض لنفسه الموت. وهذا التجاوز يتحقق فى العمل الروائى وفيه وحده؛ ولذلك فمن الممكن دائما ألا تعكسه بدقة لغة الروائى بل أفكاره حتى .

سبق أن رأينا ستاندال يبث فى رواياته مفاتيح جعلته يلجأ إلى جميع الوسائل: الغرور والنسخ والتقليد. إلا أن

عدداً من هذه المفاتيح لا يوجد فى أقفال جيدة، فلابد من إجراء تبديلات. وفى حالة بروست الذى يستعير لغته النظرية من الأوساط الأدبية فى فترته، ربما لأنه لم يكن يتردد عليها، (لم يختلط بها)، كانت الأخطاء ممكنة أيضا.

يجب مقارنة النظرية مرة ثانية بممارسة الروائيين. فقد لاحظنا أن غرور (زهو) المثلث يتيح اختراق جوهر (الأحمر والأسود)، وسنرى أن الرغبة الرمزية ـ الخطية ـ عند بروست لا تعدو أن تنزلق على هذا الجوهر نفسه .

ولكى يكون التحليل مقنعا، يجب أن يتناول رغبة مختلفة قدر الإمكان عن هذه الرغبات الاجتماعية و«الحبية» التى لاحظنا سابقا أنها مثلثة. ما الرغبات البروستية التى يبدو أنها تمنح أحسن ضمانات التلقائية؟ ستكون الإجابة: إنها بدون شك رغبات الطفل ورغبات الفنان. فلنختر إذن رغبة تكون فى الوقت ذاته رغبة فن ورغبة طفولية. يشعر السارد برغبة عارمة فى رؤية لعبة: البيرما La Berma [١٣] . والفوائد الروحية التى يحسب أنه سيجنيها من اللعبة «الفرجة »هى ذات طابع سرى مقدس. لقد أدى الخيال عمله وتم تحويل الموضوع (الشئ) . ولكن أين إذن هذا الشئ ؟ وما حبة الرمل التى خرقت وحدة المحار / الوعى ؟ إنها ليست البيرما : لأن السارد لم يرها أبدا ، وليست ذكريات مسرحيات قديمة ، فالطفل لا يتوفر على تجربة فى فن الدراما بل إنه يجعل من الواقع الفيزيائى للمسرح فكرة خيالية ، نحن لا نعثر على الشئ لأنه لايوجد . هل سيظل الرمزيون كثيرى الخجل أيضا؟ هل يمكن إنكار دور الموضوع كلية وإعلان الاستقلال الكامل للرغبة ؟

ستروق هذه النتيجة النقاد التصوريين (solipsistes) . ولكن أسفا ، فالسارد لم يخترع البيرما والممثلة واقعية فعلا ، فهى توجد هناك خارج الأنا الذى يرغب فيها . فنحن لا نستطيع الاستغناء عن رابطته بالعالم الخارجى ، ولكن هذه الرابطة ليست هى الموضوع ، إنها وعى آخر يؤمن هذا الاتصال .

إن شخصا ثالثا هو الذى يحدد (يعيّن) للسارد الموضوع الذى سيبدأ برغبته بشغف . إن مارسيل يعرف أن برجوت معجب بالفنانة الكبيرة ، وبرجوت يحظى إزاءه بامتياز كبير ، فأبسط كلمة تصدر عن السيد تكتسب فى نظرها قوة القانون .

إن أفراد عائلة سوان Swaun قساوسة دين إلهه برجوت ؛ فهم يستقبلون برجوت عندهم وبواسطتهم يوحى الفعل للسارد .

نلاحظ فى الرواية البروستية تكرار المسلسل Processus الغريب الذى وصفه الروائيون السابقون . ونشاهد الزيجات الروحية التى بدونها لا يمكن للخيال العذرى أن ينجب الأوهام .

وكما عند سرفانتيس ، فإن الإيحاء الشفوى يتضاعف بإيحاء مكتوب : جيلبرت سوان تقرىء مارسيل لوحة لبركوت حول (فيدر) راسين أحد الأدوار الكبرى من البيرما : « نبالة بلاستيكية مسح مسيحى، شحوب جانسنستى أميرة تريزين وكيف». هذه الكلمة السرية والشعرية وغير المفهومة تؤثر تأثيرا قويا على عقل مارسيل.

إن للنص المكتوب «المطبوع» فضيلة تأثير سحرية لاينى الروائى عن إعطائنا أمثلة عنها.

فعندما تبعث السارد أمُّه إلى حدائق الإليزيه يجد السارد فى البداية هذه الجولات مملة جدا، فلم يكن أى وسيط قد عين له حدائق الإليزيه:

« لو أن بركوت (صوّرتها) ، فحسب، فى أحد كتبها ، لرغبت دون شك فى معرفتها مثل كل الأشياء التى بدئ بوضع نظير لها فى مخيلتى (خيالى) ».

وفى نهاية الرواية، فإن قراءة صحيفة كونكور تغير بطريقة استبطانية صالون فيردوران الذى لم يكن له أية قيمة قط فى عقل السارد، لأن أى فنان لم يكن قد رسمه بعد:

«كنت عاجزا عن رؤية ما لم تثره الرغبة فى ذاتى بواسطة قراءة ما .. كم مرة كنت أعرف ذلك جيدا حتى لو لم تعلمنى إياه هذه الصفحة من كونكور، وبقيت عاجزا عن الانتباه للأشياء والناس الذين عندما تقدم إلى صورتهم فى ما بعد فى خلوة بواسطة فنان، كنت أقطع المسافات وأتعرض للموت من أجل سعادتهم» .

ويجب أيضا أن نضع فى عداد الإيحاء الأدبى تلك الملصقات المسرحية التى يقرؤها السارد بلهفة خلال جولاته فى حدائق الإليزيه، فإن أشكال الإيحاء العليا لا تنفصل عن الأشكال السفلى.

فليست المسافة كبيرة بين دون كيشوت والبورجوازى الصغير ضحية الإعلان، كما تريد الرومانسية أن توهم بذلك. إن موقف السارد إزاء وسيطه بركوت يذكر بموقف دون كيشوت إزاء أماديس:

«كنت أجهل رأيه فى أغلب الأشياء تقريبا. لم أكن أشك فى أنه يختلف كلية عن آرائى لأنه ينزل من عالم مجهول. كنت أحاول الارتفاع إليه . ولأننى أقتنعت أن أفكارى بدت مجرد بلاهة (حماقة) لهذا العقل الكامل فقد أهملتها تماما إلى أن حدث أن وجدت فى أحد كتبه فكرة كانت قد خطرت لى أنا نفسى فانفتح قلبى كما لو كان إلها بطيبته قد أعادها إلى وأعلنها مشروعة وجميلة. وحتى فيما بعد عندما بدأت تأليف كتاب كنت أجد مقابل بعض الجمل التى لا تكفى نوعيتها على تشجيعى على إتمامها، فى بركوت ، ولم أكن لأسعد بها (لألتذ بها) إلا عندما أقرؤها فى كتابه» .

لقد جعل دون كيشوت من نفسه فارسا جوالا ليقلد أماديس، ونتصور أن مارسيل أراد أن يكون كاتبا ليقلد بركوت. إن تقليد البطل المغامر أكثر بساطة وانكساراً ويبدو مشلولا بإرهاب (خوف) دينى.

إن سيطرة الآخر على «الأنا» أقوى مما كانت عليه، وسنرى أنها ليست قاصرة على وسيط وحيد كما هو الشأن بالنسبة للأبطال السابقين. لقد ذهب السارد أخيرا إلى مشاهدة مسرحية البيرما (la berma) ، ولما عاد إلى الشقة العائلية تعرف إلى السيد دى نوربو الذى كان مدعوا ذلك المساء للعشاء . .

ولأن مارسيل كان متلهفا إلى الكشف عن انطباعاته عن المسرح فإنه اعترف، بذكاء ، بخيبته، مما أحرج أباه كثيرا وجعل السيد دى نوربوا يعتقد فى نفسه أنه مطالب بالتعبير عن احترامه للممثلة الكبيرة بألفاظ طنانة مفخمة. إن نتائج هذا التبادل (الحوار) العادى هى بروستية أساسا وخصوصية. وقد ملأت كلمات الدبلوماسى القديم الفراغ الذى أحدثه فى ذهن وحساسية مارسيل. وانبعث الإيمان بالبيرما. وفى اليوم التالى أدى تقرير ضعيف ظهر فى جريدة شعبية إلى استكمال عمل السيد نوربوا .

وكما عند الروائيين السابقين، فإن الإيحاء الشفوى والإيحاء الأدبى يتبادلان الدعم.

ومن الآن فصاعدا لم يعد مارسيل يشك أبدا فى جمال العرف (المسرحى) ولا فى كثافة رغبته (هو) الخاصة.

فليس الآخر، والآخر وحده، هو الذى يستطيع إثارة الرغبة فحسب، ولكن شهادته تنتصر بسهولة على التجربة المعيشة عندما تكذب هذه تلك.

يمكن اختيار أمثلة أخرى وستكون النتيجة دائما واحدة. إن الرغبة البروستية هى فى كل مرة انتصار للإيحاء على الانطباع. ففى لحظة الميلاد، أى فى منبع الذاتية نفسه، يوجد الآخر مستقرا ومنتصرا.

إن نبع «التبدل» قائم فينا ولكن الماء الحى لا ينبجس إلا حين يضرب الوسيط الصخر بعصاه السحرية.

إن السارد لا يحس أبدا وبسهولة برغبة فى اللعب، فى قراءة كتاب ولا فى تأمل عمل فنى. فاللذة هى التى تقرأ دائما فى وجوه اللاعبين، والمحادثة والقراءة الأولى هما اللتان تثيران عمل الخيال وتستفزان الرغبة:

« ما كان يوجد فى أكثر حميمية، الكمشة التى لا تهدأ حركتها والتى تحكم الباقى، كانت هى الاعتقاد فى الثراء الفلسفى فى جمال الكتاب الذى كنت أقرأ ورغبتى فى اقتنائهما مهما كان الكتاب. لأننى حتى لو اشتريته فى كومبرى .. فذلك لأننى عرفته (الكتاب) بعد أن ذكر لى باعتباره كتابا ممتازا، بواسطة الأستاذ أو الرفيق الذى كان يبدو لى فى تلك الفترة حائزا سر الحقيقة والجمال اللذين كنت أحسهما نصف إحساس ولا أفهمهما إلا نصف الفهم. ولكن معرفتهما كانت الهدف العام والمستمر الفكرى» .

إن الحقيقة الداخلية التى طالما حفل بها النقاد ليست إذن حقيقة معزولة أبدا فى ضوء كل رغبات الطفولة هذه، وهى رغبات «مثلثة»، تظهر معنى الغيرة والسنوبيزم بكيفية مازحة أكثر من ذى قبل.

إن الرغبة البروستية هى رغبة مستعارة دائما. وليس هناك فى (البحث عن الزمن الضائع) ما يطابق النظرية الرمزية والخيالية (تصورية مطلقة) التى لخصناها من قبل. وربما اعترض علينا بأن هذه النظرية هى نظرية مارسيل بروست نفسه. ذلك ممكن، ولكن يمكن أن يخطئ مارسيل بروست هو الآخر، إن النظرية مغلوطة ونحن نرفضها.

إن استثناءات قاعدة الرغبة لا تكون دائما سوى ظاهرية؛ فليس هناك من وسيط فى حالة أجراس مارتافيل (Martinville) ، وهذه الأجراس لا توقظ رغبة تملك بل رغبة تعبير.

والانفعال الجمالى ليس رغبة ولكنه إنهاء كل رغبة وعودة إلى الهدوء والحبور. وكما هو الشأن فى الحب الستاندالى، فهذه اللحظات الممتازة توجد من قبل، خارج العالم الروائى؛ فهى تمهد لـ «الزمن المستعاد» وتكون ـ بمعنى ما ـ إعلانا عنه ..

الرغبة واحدة وليس هناك من حل للاستمرار بين الطفل والنفاج [١٤] وبين كومبرى وسدوم وعمورة .

إننا نتساءل أحيانا، وليس دون انزعاج، عن عمر السارد ؛ لأن الطفولة لا توجد عند بروست. إن الطفولة الحرة اللامبالية بعالم البالغين أسطورة الناس الكبار. إن الفن الرومانسى لإعادة تكوين طفولة ليس أكثر جدية من فن كوننا تماماً.

والذين يزهون «بالتلقائية» الطفولية يريدون أولا أن يتميزوا عن «الآخرين»، عن البالغين عن نظرائهم، ولا شىء أكثر طفولة من هذا. إن الطفولة الحقيقية لا ترغب بكيفية تلقائية أكثر من النفاج snob. وليست رغبة النفاج أقل كثافة من الطفل، ويجب إحالة الذين يرون ثغرة بين النفاج وبين الطفل على فعل «البيرما»؛ فهل كتابات برجوت وكلمات نوربوا توقظ فى نفس النفاج أم فى نفس الطفل انفعالا دائما غريبا عن العمل الفنى الذى يستخدمه مبررا ؟

إن عبقرية بروست تمحو الحدود التى تبدو لنا منقوشة فى الطبيعة الإنسانية. ونحن أحرار فى إعادة رسمها؛ فنحن نستطيع رسم خط وهمى (تعسفى) فى العالم الروائى، ونستطيع مباركة كومبرى ولعن حى سان جيرمان. ونستطيع قراءة بروست كما نقرأ العالم من حولنا مكتشفين دائما الطفل فى ذواتنا، والنفاج فى الآخرين (الأغيار)، ولكننا لن نرى أبدا اتصال جانب «عند سوان» وجانب «كيرمانت»، وسنظل دائما بعيدين عن الحقيقة الجوهرية لـ (البحث عن الزمن الضائع) .

إن الرغبة مثلثة عند الطفل كما هى عند النفاج، وهذا لا يعنى أن أى تمييز مستحيل بين سعادة الأول وشقاوات الآخر، ولكن هذا التمييز الحقيقى لم يعد مصدره فى إبعاد المقلّد. فهو لا يقوم (ne porte pas) على جوهر الرغبة بل على المسافة بين الوسيط والذات الراغبة. إن وسطاء الطفولة البروستية هم الوالدان والكاتب الكبير بيركوت، أى الأشخاص الذين يعجب بهم مارسيل ويقلدهم صراحة دون أن يخشى أبدا، من طرفهم، أية منافسة.

إن الوساطة الطفولية تكون إذن نمطا جديدا فى الوساطة الخارجية: إن الطفل يتمتع، فى عالمه، بالسعادة والسلام، ولكن هذا العالم غدا مهددا، فعندما رفضت الأم إعطاء قبلة لولدها فقد أخذت تلعب دورا مزدوجا خاصا بالوساطة الداخلية: كونها مثيرة للرغبة ووسيطا لا يقهر. وتغيرت قدسية الأسرة فجأة من حيث المظهر وبدأت الوساوس (sngoisses) الليلية تسبق وساوس المقلد والعاشق.

وليس بروست هو الوحيد الذى تنبه إلى هذا التقارب الذى يبدو لنا مفارقة بين المقلد والطفل، فقد اكتشف جول كوتييى ـ إلى جانب هذه «البوفارية المنتصرة» التى هى التقليد ـ «بوفارية طفولية»، وقد صور هاتين البوفاريتين بكيفية متشابهة. إن التقليد هو:

«مجموع الوسائل التى يستعملها شخص ما لمعارضة ظهور كينونته الحقيقية فى مجال وعيه من أجل أن يحل محلها باستمرار شخصية أكثر جمالاً لا يتعرف إلى ذاته فيها».

أما الطفل «فعندما يتصور نفسه شخصا آخر غير ذاته فهو يضفى على نفسه صفات المثال (النموذج) الذى بهره، وكفاءاته». إن البوفارية الطفولية تعيد بالضبط إنتاج آلية (ميكانيزم) الرغبة البروستية كما يكشفها فصل (مقطع) من البيرما:

« ... الطفولة هى الحالة الطبيعية التى تظهر فيها ملكة تصور الذات غيرها، بوضوح أكثر، فالطفل يشعر بحساسية غريبة تجاه كل المؤثرات الآتية من الخارج، وفى الوقت نفسه يحس بنهم مفاجئ إزاء كل المعارف التى اكتسبها العلم البشرى وتضمنتها تصورات تجعلها قابلة للتداول ..

«وعندما يلجأ كل واحد إلى ذكرياته الخاصة يستطيع أن يتصور كم هو فقير، فى هذه السن، النفوذ الممارس على روح الواقع. وكم هو كبير، على العكس، نفوذ التشويه الروحى للواقع ... إن نهم الطفل يجد مقابله فى إيمان غير مشروط بالشىء الملقن. إن الفكرة المطبوعة تعطيه يقينا أقوى مما يخوله إياه الشىء المنظور (المرئى). ولمدة طويلة تنتصر سلطة التصور (الفكرة) بفضل طبيعتها العالمية على سلطة تجاربه الشخصية».

نعتقد أننا نقرأ هنا تعليقا على النصوص البروستية التى أتينا على جمعها، ولكن كوتييى كتب قبل بروست، وكان يعتقد أنه يتحدث عن فلوبير. وقد كان كوتييى يشع، مزهوا بحدسه الأساسى ومتيقنا من كونه قد بلغ مركز الإلهام الفلوبيرى، بحرية، انطلاقا من هذا المركز؛ مطبقا فكرته فى ميادين لم ينتبه إليها فلوبير، مستخلصا منها نتائج ربما ما كان فلوبير ليوافق عليها. فالواقع أن الإلهام يلعب عند فلوبير دورا أكثر محدودية مما يريده كوتييى، فالإلهام (الروحى) لا يبلغ درجة الانتصار على تجربة يعارضها صراحة، فهو يكتفى بتضخيم تجربة ناقصة لتشويه معناها، أو على الأكثر بملء الفراغ الناتج عن غياب التجربة. إن الرؤى البوفارية الأكثر إيحاء هى إذن الأكثر قابلية للنقاش أحيانا من وجهة نظر فلوبيرية صرف. ولكن كوتييى لا يسقط، مع ذلك، فى الخيال الخالص؛ وما عليه إلا أن ينساق مع

إلهامه «البوفارى» ، وما عليه سوى أن يدفع المبادئ التى استخلصها من مؤلفات فلوبير إلى نتائجها القصوى (النهائية) من أجل بناء القوانين «الكبرى لعلم النفس البروستى» .

هل سيكون الأمر كذلك إذا لم تكن مؤلفات الروائيين تضرب جذورها فى جوهر أساس سيكولوجى وميتافيزيقى ؟

اقتنع مارسيل، أربعا وعشرين ساعة بعد العرض، أن البيرما وفرت له كل الرغبة التى كان ينتظرها منها. وحسم الصراع القلق بين التجربة الشخصية و شهادة الآخر لصالح الآخر. ولكن اختيار الآخر فى هذه المواد ليس سوى طريقة خاصة فى اختيار الذات (لنفسها) ؛ فهو اختيار، من جديد، للذات القديمة (الأنا القديمة) التى لن تكون كفاءتها ولا ذوقها محل تهديد (طعن) بفضل السيد نوربوا وصحافى الفيجارو. فذلك اعتقاد فى «الأنا» (فى الذات نفسها) بفضل الآخر .

ولكن تكون العملية ممكنة دون نسيان فورى تقريبا للانطباع الحقيقى؛ وهذا النسيان المعنى يستمر حتى «الزمن المستعاد» ، وهى عبارة عن تدفق حقيقى «للتذكر الحى» ، عبارة عن بعث للحقيقة التى بفضلها يصبح من الممكن كتابة حدث البيرما .

وقبل إعادة اكتشاف هذا الزمن كان من الممكن أن يقتصر حدث البيرما، لو أن بروست كتبه، على رأى السيد نوربوا ورأى الفيجارو. وكان من الممكن أن يقدم لنا بروست هذا الرأى باعتباره رأيه الحقيقى (الأصيل) ، وكنا عندئذ سننتشى بفطنة الفنان الشاب ودقة حكمه (تقديره) .

إن (جان سانتاى) تزخر بمشاهد من هذا النوع؛ وبطل هذه الرواية يظهر لنا دائما فى شكل رومانسى ومفيد. إن (جان سانتاى) رواية بدون عبقرية وهى تسبق تجربة (الزمن المستعاد) ، ومن هذه الأخيرة تنبع العبقرية الروائية. وبروست لم يفتأ يؤكد أن الثورة الجمالية (الفنية) للزمن المستعاد «كانت قبل كل شىء ثورة روحية وأخلاقية. ونلاحظ الآن جيدا أن بروست كان على حق: إن استعادة الزمن هى استعادة الانطباع الحقيقى تحت رأى الآخر الذى يغطيه. وهذا يعنى إذن اكتشاف رأى الآخر هذا بوصفه رأيا أجنبيا وفهم أن مسلسل الوساطة يعطينا انطباعا حيا جدا بالاستقلال والتلقائية فى الوقت الذى نكف فيه عن أن نكون مستقلين وتلقائيين .

إن استعادة الزمن تعنى جنى الحقيقة التى يقضى جل الرجال حياتهم (وجودهم) فى الهروب منها، ويعنى الاعتراف بأننا كنا دائما نقلد الآخرين من أجل أن نظهر أصلا فى نظرهم، كما فى نظرنا، نحن أنفسنا. إن استعادة الزمن تعنى تحطيم قليل من كبريائنا .

إن العبقرية الروائية تبدأ مع انهيار الأكاذيب الأنانية. فبرجوت ونوربوا ومقال الفيجارو ، كل أولئك هو ما يقدمه لنا الروائى الضعيف على أنه من عنده وهو ما يقدمه لنا الروائى العبقرى باعتباره مستمدا من الآخر؛ وهذا هو الذى يكون حميمية حقيقية للوعى. إن كل هذا مبتذل جدا دون شك وعام جدا (مشترك) وهو حقيقة كل الناس دون شك، ولكنه ليس حقيقيا أبدا. إن الغرور الرومانسى يفضح بطواعية وجود الوسيط عند الآخرين من أجل إرساء استقلاله على أنقاض التطلعات المتنافسة .

إن العبقرية الروائية تحضر عندما تصبح حقيقة الآخرين حقيقة البطل، أى حقيقة الروائى عينه. فبعد أن رمى أوديب اللعنة على الآخرين، أدرك أوديب ـ الروائى أنه هو نفسه آثم. ولكن الغرور لايصل أبدا إلى وسيطه الخاص؛ وتجربة «الزمن المستعاد» هى موت للغرور بمعنى أنها ميلاد للذلة (الإحساس بالضعف) الذى هو أيضا ميلاد للحقيقة. وعندما يحتفل دوستويفسكى بالقوة الرهيبة للذلة فهو إنما يحدثنا عن الإبداع الروائى. إن النظرية الرمزية للرغبة هى إذن ضد روائية: (لا روائية)

مثلها مثل التبلر الستاندالى فى صورته الأصلية، فهذه النظريات تصور لنا رغبة دون وسيط، تترجم وجهة نظر الذات الراغبة المصممة على نسيان الدور الذى يلعبه الآخر فى رؤيته للعالم. وإذا كان بروست يستعمل لغة رمزية فلأن حذف الوسيط لم يخطر بباله ما دام الأمر لا يتعلق أبدا بتصوير روائى ملموس. فهو لا يرى ما تحذف النظرية بل ما تعبر عنه؛ ألا وهو : أنانية الرغبة وتفاهة الموضوع والتشويه الذاتى وهذا الإحباط (خيبة الأمل) الذى نسميه متعة .. كل شيء حقيقى (صحيح) فى هذا التصوير، وهو ليس كاذبا إلا عندما نزعم أنه كامل. وقد كتب بروست آلاف الصفحات ليكمله، أما النقاد فلم يكتبوا شيئا؛ فهم يعزلون (يجتزئون) جملا مبتذلة جدا من رواية (البحث عن الزمن الضائع) الضخمة ويقولون : « هذه هى الرغبة البروستية». فهذه الجمل تبدو لهم ثمينة لأنها تدغدغ، لا إراديا، الوهم نفسه الذى تنص عليه الرواية ، هذا الوهم فى الاستقلال (التحرر) الذى يغدو أكثر كذبا لفرط تعلق الإنسان المعاصر به .

إن النقاد يمزقون دون خياطة التنورة التى جهد الروائى فى نسجها. إنهم يهبطون إلى مستوى التجربة (العامة) المشتركة ويبتسرون العمل الفنى كما ابتسر بروست (بتر) أولا تجربته الخاصة بتناسيه بروجوت ونوربوا فى فصل البيرما. إن النقاد «الرمزيين» يظلون إذن خارج «الزمن المستعاد» ، فهم يقهقرون العمل الروائى نحو العمل الرومانسى .

ويريد الرومانسيون والرمزيون رغبة محوّلة : tronsfi-guratice بيد أنهم يريدونها تلقائية كلية. إنهم لا يريدون أن يسمعوا كلاما عن الآخر. إنهم يصدون عن الوجه المظلم للرغبة زاعمين أنه غريب عن أحلامهم الجميلة الشعرية، منكرين أن يكون فديتها. يبين لنا الروائى ، فى أعقاب الحلم، موكب الوساطة الداخلية الحزين، (الكئيب) : «الحسد والغيرة والحقد الواهن». وتبقى قولة ستاندال مفعمة بالحقيقة عندما نطبقها على عالم بروست، عندما نخرج من الطفولة يتطابق كل تغيير (تشويه) مع ألم حاد.

إن تطابق الحلم والمنافسة هو من الكمال بحيث إن الحقيقة الروائية تتفتت مثل الحليب الدائر عندما نفصل بين عناصر الرغبة البروستية . ولن يتبقى سوى كذبتين هزيلتين: بروست الداخلى «وبروست النفسى» السيكولوجى .

نتساءل، دون جدوى، كيف أمكن أن تتولد عن هذين التجريدين المتناقضين رواية (البحث عن الزمن الضائع) .

إن اقتراب الوسيط يؤدى ـ كما نعلم ـ إلى جعل دائرتى الإمكان ـ اللتين يحتل مركز كل منهما المتنافسان ـ متقاربتين. وإذن فالإحساس الذى يشعر به كل منهما تجاه الآخر لا يكف عن التزايد؛ وميلاد الحب عند بروست يلتبس بميلاد الحقد. وتعارض الرغبة (ازدواجيتها) يبدو جليا جداً فى حالة جيلبرت، فعندما يرى السارد هذه المراهقة لأول مرة، تترجم رغبته إلى عبوس فظيع. وخارج الدائرة العائلية المباشرة لم يعد هناك مكان من الآن إلا لانفعال واحد؛ الانفعال الذى يثيره الوسيط عندما يرفض بقسوة ولوج «المملكة العليا» التى يمسك بمفتاحها .

يتحدث بروست أيضاً عن الرغبة والحقد، عن الحب والغيرة، ولكنه يؤكد باستمرار تكافؤ جميع هذه المشاعر. وفى (جان سانتى) يعطى للحقد تعريفا رائعا مثلنا هو كذلك تعريف للرغبة:

« إن الحقد يكتب لنا، فى كل يوم، عن حياة أعدائنا، الرواية الأكثر زيفا، فهو يفترض لهم بدل سعادة إنسانية رديئة، تخترقها متاعب مشتركة تحرك فينا مشاعر ودية هادئة، فرحة وقحة تبدو مثيرة لسعارنا، فهو يغير كما تغير الرغبة، ويجعلنا كما تفعل الرغبة متعطشين إلى الدم الإنسانى؛ ولكن الحقد من جهة أخرى مثل الرغبة لا يمكن أن يشبع إلا بتحطيم هذه الفرحة فهو يفترضها، يؤمن بها، ويشاهدها محطمة، على الدوام، وهو مثل

الحب، لا يأبه بالعقل ويعيش اهتمامه مشدوداً إلى أمل لا يقهر» .

وقد لاحظ ستاندال من قبل فى كتابه (فى الحب) وجود ما أسماه بتبلور الحقد. وتكفى خطورة واحدة ليصبح التبلوران شيئا واحدا. وبروست يتبين باستمرار وجود الحقد فى الرغبة والرغبة فى الحقد ولكنه يظل وفيا للغة الكلاسيكية، فهو لا يحذف أبدا كلمات «كما» و«مثل» التى تكثر فى المقطع السابق، ولا يبلغ المرحلة القصوى (العليا) للوساطة الداخلية؛ فقد كانت هذه المرحلة مقصورة على روائى آخر هو دوستويفسكى الروسى الذى يسبق بروست من الناحية الكرونولوجية ويخلفه فى تاريخ الرغبة المثلثة. وبصرف النظر عن الشخصيات النادرة التى تخلت كلية من الرغبة حسب الآخر، لا يوجد أبدا عند دستويفسكى حب دون غيرة، ولا صداقة دون حسد، ولا انجذاب دون تطور. فالشخصية تسب عدوها، تبصق فى وجهه، ولكنها ترتمى، بعد لحظات ، على رجليه تقبل ركبته. هذا الانبهار الحقود، لا يختلف من حيث المبدأ عن السنوبيزم Snobisme البروستى والأنانية الستاندالية. فالرغبة ، المنسوخة من رغبة أخرى، من نتائجها الحتمية «الحسد والغيرة والحقد العاجز» .وبقدر ما يقترب الوسيط وبقدر ما تنتقل من ستاندال إلى بروست، ومن بروست إلى دستويفسكى ، تكون ثمرات الرغبة المثلثة أكثر مرارة .

فالحقد الكثيف جدا، عند دستويفسكى، ينتهى «بالانفجار» كاشفا عن طبيعته المزدوجة أو بالأحرى عن الدور المزدوج الذى يلعبه الوسيط باعتباره نموذجا عائقا، هذا الحقد الذى يجل (يعبد) هذا الاحترام الوفير الذى يتمرغ فى الوحل بل فى الدم هو الشكل الأقصى للصراع الناتج عن الوساطة الداخلية .

إن بطل دوستويفسكى يكشف فى كل لحظة بواسطة الحركات والكلمات حقيقة تبقى هى سر الوعى عند الروائيين السابقين؛ فالمشاعر المتناقضة تبلغ درجة من العنف جعلت البطل عاجزا عن السيطرة عليها .

يحس القارئ الغربى أحيانا أنه ضائع قليلا فى عالم دوستويفسكى؛ فالقوة المحللة للوساطة الداخلية تمارس هنا فى وسط النواة العائلية ذاتها، وتمس بعدا من الوجود لم يكن مخترقا ، تقريبا، من طرف الروائيين الفرنسيين، إن لكل من روائيى الوساطة الداخلية الثلاثة الكبار مجاله المتميز. فالحياة العامة أو السياسية هى الملغومة، عند ستاندال ، برغبة الاقتراض . ويمتد الشر عند بروست إلى الحياة الخاصة باستثناء الدائرة العائلية فى أكثر الأحيان. وعند دوستويفسكى، تصيب العدوى الدائرة العائلية نفسها وصميم الوساطة الداخلية نفسها يمكن إذن معارضة وساطة «الزواج الخارجى» عند ستاندال وبروست بوساطة «الزواج اللحمى» عند دوستويفسكى، إلا أن هذه القسمة ليست صارمة. إن ستاندال يترامى على أرض بروست عندما يرسم صور الحب القصوى «بالرأس» ، ويلج ميدان دوستويفسكى كذلك عندما يبين لنا حقد الابن على أبيه، وكذا تبدو علاقات مارسيل بأبويه أحيانا ذات طابع دوستويفسكوى (نسبة إلى دوستويفسكى) . إن الروائيين يغامرون فى كثير من الأحيان خارج مجالاتهم الخاصة، ولكنهم كلما ابتعدوا كلما كانوا سريعين، اختزاليين ، وغير متيقنين. إن هذه القسمة التقريبية للمجال الوجودى بين الروائيين تحدد غزو المراكز الحيوية للفرد من لدن الرغبة المثلثة والتدنيس (الدنس) الذى ينتشر تدريجا فى المناطق الأكثر حميمية فى الكائن؛ إن هذه الرغبة شر قارض يصيب أولا الأطراف ثم يستشرى فى المراكز. إنها استلاب أكثر اكتمالا دائما كلما نقصت المسافة بين النموذج وتابعه. وهذه المسافة تبلغ حدها الأدنى فى الوساطة العائلية: بين الأب وابنه، بين الأخ وأخيه، والزوج وزوجته، بين الأم وولدها ،كما هو الأمر عند فرانسوا مورياك، وطبعا عند

دوستويفسكى. إن عالم دوستويفسكى بعبارات الوساطة يوجد بهذا الجانب أو بالأحرى بالجانب الآخر من عالم بروست كما يوجد بروست بهذا الجانب أو ذاك من ستاندال، وهو يختلف عن العالمين السابقين بالشكل الذى يختلف به العالمان، الواحد عن الآخر. وليس هذا الاختلاف هو غياب العلاقات والاتصالات. ولو كان دوستويفسكى حقا مستقلا كما نزعم أحيانا لما أمكننا اختراق أعماله، فسنقرؤها كما نتهجى حروف لغة مجهولة .

لا ينبغى تقديم (الأشباح الرائعة) لدوستويفسكى وكأنها كتلة معدن تسقط من السماء فجأة .

فى عهد النبيل السيد Vogüé تردد، فى كل مكان تقريبا، أن شخصيات دوستويفسكى«روسية» جدا بحيث يصعب استيعابها استيعابا تاما بعقولنا الديكارتية .

فهذه الأعمال «الغريبة» تفلت، من حيث التحديد، من مقاييسنا الغربية العقلانية، واليوم لم يعد الطابع الروسى هو المهيمن على كتابات دوستويفسكى ولكن داعية الحرية المجدد العبقرى عدو التقاليد [١٥]، الذى كسر الأطر القديمة للفن الرومانسى .

ونعارض نحن، دون انقطاع، إنسان دوستويفسكى ووجوده المتحرر، بالتحليلات المبسطة لروائيينا (démodés) الباليين السيكولوجيين والبورجوازيين .

هذه العبادة المتزمتة، مثلها مثل الحيطة القديمة، تحول دون أن نرى فى دوستويفسكى نهاية الرواية العصرية ومرحلتها القصوى .

إن مذهب دوستويفسكى الباطنى النسبى جدا لا يجعل منه سيد روائيينا أو مقلدهم، فليس الكاتب بل القارئ هو الذى يكون الظلام. ويستغرب دوستويفسكى لترددنا؛ فهو مقتنع بتقدمه الروسى على أشكال التجارب الغربية . لقد مرت روسيا ـ دون مرحلة انتقال ـ من البنيات التقليدية الإقطاعية إلى المجتمع الأكثر حداثة؛ فهى لم تعرف سلطة الحكم البورجوازى. إن ستاندال وبروست هما روائيا هذا الحكم، وهما يحتلان المناطق العليا من الوساطة الداخلية ويحتل دوستويفسكى فيها المناطق الواطئة جدا .

تمثل (المراهق) بحق الخصائص المميزة للرغبة الدستويفسكية، فالعلاقات بين دولكوروكى وفيرسيلوف لا يمكن أن تترجم سوى بعبارات الوساطة. فالابن والأب يعشقان المرأة نفسها، وحب دولكوروكى للجنرالة أخماكوفا منقول عن الحب الأبوى. وهذه الوساطة من الأب للابن ليست هى الوساطة الخارجية للطفولة البروستية، تلك التى حددنا بصدد الحديث عن كومبرى؛ ولكنها الوساطة الداخلية التى تجعل من الوسيط منافسا مكروها؛ فاللقيط البائس هو فى الوقت ذاته ند أب لا يقوم بواجباته، والضحية المعجبة بهذا الكائن (الأب) الذى تخلى عنه دون مبرر. ولفهم دولكوروكى لا ينبغى مقارنته بأطفال وآباء الروايات السابقة بل بـ «السنوب/ النفاج» البروستى المفتون بالكائن الذى يرفض استقباله . وهذه المقارنة ليست صحيحة تماما ؛ لأن المسافة بين الأب والابن أقل من المسافة بين النفاجين، فتجربة دولكوروكى هى إذن أكثر مرارة من تجربة النفاج أو الحسود البروستى؛ فبقدر ما يقترب الوسيط يتعاظم دوره ويتضاءل دور الموضوع. وقد بوأ دوستويفسكى، بحدس عبقرى، الوسيط مكان الصدارة من المسرح، وأرجع الموضوع إلى المرتبة الثانية؛ ثم إن بناء الرواية يعكس فى النهاية التراتبية الحقيقية للرغبة.

وعند ستاندال وبروست سيكون كل شىء مرتبا فى (المراهق) حول البطل الرئيسى أو حول الجنرالة أخماكوفا .

وقد ركز دوستويفسكى روايته على الوسيط فيرسيلوف. وليست (المراهق) مع ذلك وجهة النظر التى تهمنا؛ الرواية الأكثر جراءة من روايات دوستويفسكى ، فهى تسوية بين عدة حلول، أما تغيير مركز الجذب

الروائى فهو موضح بصورة أحسن وأبرع فى (الزوج الأبدى) (١٦) .

إن فيلتشانوف العازب الثرى (دوان جوان) زئرنساء ناضج العمر بحيث بدأ التعب والسأم يغزوانه؛ ومنذ أيام فتن بظهور سريع لرجل هو فى الوقت ذاته غريب وأليف، محزن ومفرج؛ وبعد قليل يكتشف هوية الشخص ويتعلق الأمر بـ : بافيل بافلوفيتش ترسوتزكى الذى وافت زوجته ـ وهى عشيقة سابقة لفلتشانوف ـ المنية منذ قليل. وقد غادر بافيل بافلوفيتش منطقته للالتقاء فى سان بترسبورج بعشاق الفقيدة ، وقد توفى أحد هؤلاء العشاق بدوره وتبع بافيل بافلوفيتش، فى أسى كبير، الموكب الجنائزى، وبقى فلتشاتنوف الذى سلط عليه نظرات وقحة جدا وحاصره بحضوره، وأخذ الزوج المخدوع يتحدث عن الماضى أحاديث غريبة جدا، قام بزيارة غريمه فى جوف الليل، شرب نخبه، قبل فمه، عذبه ببراعة بواسطة طفلة شقية لم يعرف أبوها أبدا. لقد ماتت الزوجة وبقى العشيق ولم يعد هناك من موضوع، ولكن الوسيط فلتشاتنوف لا يمارس إغراءً أقل من إغرائه بحيث لا يقهر.

وهذا الوسيط سارد مثالى لأنه فى قلب الحدث، ولكنه لا يشارك فيه إلا قليلا ، يصور الوقائع بعناية كبيرة إلى درجة أن يعجز أحيانا عن ترجمتها ويخشى إهمال جزئية مهمة .

بدأ بافيل بافلوفيتش يتدبر أمر زواج ثان. ومرة أخرى، يذهب هذا الرجل المفتون عند عشيق زوجته الأولى ويطلب إليه مساعدته فى اختيار هدية للزوجة الجديدة، ويرجوه أن يرافقه فى زيارته لها. يرفض فلتشاتنوف ولكن باڤيل باڤلوفيتش يصر ويتضرع فينال بغيته .

يستقبل «الصديقان» من لدن الفتاة الشابة استقبالا حسنا: فلتشاتنوف يتكلم كثيرا ويعزف على البيانو (Piano) ويثير مرحه الاجتماعى الإعجاب فتتجمع الأسرة كلها حوله، ومن بينها الفتاة الشابة التى اعتبرها بافيل بافلوفيتش خطيبته. يقوم هذا الذى يزعم أنه منسى بجهود غير مجدية من أجل أن يبدو جذاباً. فلم يأخذه أحد مأخذ الجد، يتأمل هذه الكارثة الجديدة؛ يرتعد، يرتجف قلقا ورغبة .. ويلتقى ڤلتشانينوف بعد عدة سنوات بباڤيل باڤلوڤيتش فى محطة سكة حديد ولم يكن « الزوج الأبدى » وحيداً بل كانت معه امرأة ساحرة ، زوجته ، وأيضاً شاب عسكرى متألق .

ويكشف نص (الزوج الأبدى) عن جوهر الوساطة الداخلية فى أبسط وأنقى صورة ممكنة . فليس هناك استطراد يشتت أو يراوغ القارئ . ولأن النص شديد الوضوح فإنه يبدو ملغزاً وهو يلقى على المثلث الروائى ضوءاً يبهرنا . فأمام باڤيل باڤلوڤيتش لا يسعنا التشكيك ـ فيما يتعلق بالرغبة ـ في أولوية الآخر الذى كان ستاندال أول من أرسى قواعدها . فالبطل يحاول دائما أن يقنعنا أن علاقته بالشئ المرغوب مستقلة عن غريمه . ونحن نرى هنا أن هذا البطل يضللنا، فالوسيط ساكن والبطل يدور فى فلكه كما تدور الكواكب حول الشمس ، وسلوك باڤلوڤيتش يبدو غريباً ولكنه متوافق دائما مع منطق الرغبة المثلثة . فباڤيل لا يستطيع أن يرغب إلا بواسطة ڤلتننا نيبنوف أو فى ڤلتشانينوف فيما يقول المتصوفة، ولذا فهو يصطحب فلتشانينوف عند المرأة التى اختارها لكى يشتهيها معه ويصبح تبعاً لذلك كفيلاً لمصداقها بوصفها قيمة جنسية .

وقد يرى بعض النقاد فى باڤيل مثالاً « للشذوذ الجنسى غير المتحقق » ، ولكن سواء تحقق الشذوذ أو لم يتحقق فإن ذلك لا يقدم تفسيراً لبنية الرغبة ؛ ربما أبعد هذا التصور بافيل عن اعتباره رجلاً طبيعيا، لكنه لا يقدم توضيحاً يسمح لنا بالفهم ، أى لا نجد جدوى من إرجاع الرغبة المثلثة إلى شذوذ جنسى لا يستطيع إدراكه من يمارس التعددية الجنسية .

وستكون النتائج أكثر أهمية وقيمة لوعكسنا اتجاه التفسير أو معناه : يجب محاولة فهم بعض صور الشذوذ الجنسى انطلاقاً من الرغبة المثلثة ، فالشذوذ الجنسى البروستى ، مثلاً ، يمكن أن يعرف بكونه انزلاق قيمة جنسية نحو الوسيط بقيت أيضاً متصلة بالموضوع فى الدون جوانية « العادية » ؛ وهذا الانزلاق ليس مستحيلا ، قبليا ، بل هو حقيقى فى المراحل الحادة من الوساطة الداخلية ، التى تتميز ببروز ملحوظ باستمرار للوسيط واختفاء تدريجى للموضوع . وبعض مقاطع (الزوج الأبدى) تكشف بوضوح بداية انحراف جنسى نحو المنافس الفاتن .

إن الروايات تضىء بعضها بعضا ، وعلى النقد أن يستعير مناهجه ومفاهيمه بل معنى جهده من الروايات نفسها . يجب أن نلتفت هنا نحو « بروست » « السجينة » الذى يشبه جداً ب . ڤاڤلوفيتش ، من أجل أن نفهم رغبة هذا البطل :

« يحدث لنا ، إذا كنا نجيد تحليل حبنا ، أن ندرك أن النساء لا يعجبن بنا إلا بسبب عدد الرجال الذين سنصارعهم من أجلهن، على الرغم من أننا نتألم حتى الموت بسبب مصارعتهم . وإذا ألغى هذا العدد ، فإن بريق المرأة يسقط ، ولنا على ذلك مثال فى الرجل الذى أحس بضعف ميله نحو المرأة التى يحب فأخذ يطبق تلقائياً القواعد التى استخلص. ومن أجل أن يتيقن أنه لن يكف عن حب المرأة ، وضعها فى وسط خطير يتوجب عليه أن يحميها فيه كل يوم » .

من تحت النبرة الشامخة يبرز القلق البروستى الجوهرى الذى هو أيضاً قلق باڤلوفيتش . إن بطل دستويفسكى يطبق هو الآخر « تلقائياً » ، إن لم نقل بصفاء ، القواعد التى لم يستخلصها فى الواقع ، ولكنها بدورها هى التى تتحكم جيداً فى وجوده البائس . إن الرغبة المثلثة ، واحدة ؛ لقد انطلقنا من دون كيشوت لنصل إلى ب . باڤلوفيتش . وقد ننطلق من (تريستان وإيزولتا)[١٧] كما فعل « دينى دى روجمون » فى كتابه (الحب والغريب) ، ونصل سريعاً إلى «سيكولوجية الحسد هذه التى تغزو تحليلاتنا » . وعندما حدد روجمون هذه السيكولوجية بكونها : « تدنيس الأسطورة » الذى يتجسم فى شعر تريستان ، اعترف صراحة بالرابط الذى يربط أشكال الحب الأكثر نبلاً بالحسد المرضى كما يصوره لنا بروست ودستويفسكى: « الحسد مرغوب فيه ، مستثار ، ومفضل بطريقة خفية » وكما يلاحظ ذلك بحق ، روجمون :

« يصل بنا الأمر إلى رغبة أن يكون الكائن المحبوب غير وفى حتى نتمكن من ملاحقته من جديد و الإحساس بالحب فى حد ذاته » .

تلك هى فعلاً على وجه التقريب رغبة پ . پاڤلوفيتش : إن الزوج الأبدى لايمكن أن يستغنى عن الحسد .

وبالاعتماد على تحليلات دنى دى روجمون وشهادته ، فإننا نرى من الآن وراء كل أشكال الرغبة المثلثة المصيدة الجهنمية الوحيدة نفسها التى يسقط فيها البطل بهدوء .

إن الرغبة المثلثة واحدة ، ونعتقد أننا قادرون على تقديم حجة ساطعة على هذه الوحدة فى النقطة ذاتها التى يبدو فيها الشك مبرراً أكثر . ويتعلق الأمر «بطرفى » الرهبة اللذين وضح أولهما سرفانتيس وثانيهما دستويفسكى ، إلى درجة يبدو معها من الصعب جداً دمجهما فى بنية واحدة . سنوافق على أن پ . پاڤلوفيتش هو أخو النفاج البروستى بل الأنانى الدستويفسكوى ، ولكن من سيتعرف فيه إلى ابن أخ أو ابن أخت ، ولو بعيد ، لدون كيشوت المشهور؟

إن مقرظى هذا البطل المتحمسين لن يفوتهم نعت مقارنتنا بالدناسة. فدون كيشوت ، حسب اعتقادهم ، لا يقيم إلا فى القمم ، فكيف تحسس مبدع هذا الكائن السامى الفئات البشرية التحتية التى يتمرغ فيها الروح الأبدى ؟ يجب البحث عن جواب هذا السؤال فى إحدى القصص التى سخر فيها سرفانتيس من دون كيشوت .

وعلى الرغم من أن هذه النصوص مصبوبة كلها فى آلة رعوية أو آلة الفروسية، فإنها ليست كلها سقطات معادة فى الأنواع الرومانسية الروائية . إن أحد هذه النصوص ، وهو نص (الفضولى الوقح) ، يمثل رغبة مثلثة شبيهة جداً برغبة پ . پافلوفيتش . لقد تزوج أنسالم [١٨] منذ قليل الشابة الجميلة كامى ، وقد تم الزواج بواسطة لوتير : الصديق الأثير للزوج السعيد .

وبعد وقت ما ، من الزواج ، تقدم أنسالم إلى لوتير بطلب مثير : فقد توسل إليه أن يغازل كامى التى يريد ، حسب زعمه، « اختبار وفائها » . يرفض لوتير بغضب ، ولكن أنسالم يلح فى الطلب ، يحث صديقه بألفى طريقة ويكشف فى كل أقواله عن الطابع الملحاح لرغبته ؛ تهرب لوتير طويلاً ولكنه تظاهر بالقبول لطمأنة أنسالم ، فما كان من هذا الأخير إلا أن رتب لقاء بين الاثنين : (لوتير والزوجة) ؛ سافر وعاد فجأة ، وعاتب لوتير عتاباً مراً لكونه لم يقم بواجبه بجدية . وبكلمة ، فقد تصرف بطريقة خرقاء إلى درجة أنه ألقى بلوتير وكامى فى أحضان بعضهما ، وبعد أن علم أنه خدع انتحر يأساً.

عندما نقرأ هذا النص فى ضوء (الزوج الأبدى) و (السجينة) لايمكن أبداً أن نحكم عليه بأنه مفتعل وغير ذى فائدة .

فدستويفسكى وبروست يساعداننا على استيعاب المعنى الحقيقى . و (الوقح الفضولى) هو (الزوج الأبدى) لسرفانتيس ، والقصتان مختلفتان إلا من حيث التقنية وتفاصيل الحبكة . يقود پ . پاڤلوڤيتش فلتشانوف نحو خطيبته ، ويطلب أنسالم إلى لوتير مغازلة زوجته . وفى الحالتين ، فإن قيمة الوسيط تستطيع وحدها الموافقة على جودة الاختيار الجنسى .

لقد ركز سرفانتيس طويلاً ، فى بداية حكايته ، على الصداقة التى تربط الخصمين وعلى التقدير اللامحدود الذى يكنه أنسالم للوتير ، وعلى الدور الوسيط الذى لعبه هذا الأخير بين الأسرتين بمناسبة الزواج .

ومن الواضح أن هذه الصداقة المتأججة مبطنة بشعور حاد بالمنافسة ، ولكن هذه المنافسة تبقى فى الظل.

وفى (الزوج الأبدى) فإن الوجه الآخر للشعور « المثلث » هو الذى يظل خفياً ، فنحن نرى بوضوح حقد الزوج المخدوع : وعلينا أن نخمن تدريجياً الاحترام الذى يخفيه هذا الحقد . فلأن فلتشانوف يحظى ، فى نظر ، پ . پاڤلوڤيتش ، بامتياز جنسى واسع ، يطلب إليه هذا الأخير اختيار الحلى الذى يهديه إلى خطيبته .

فى القصتين يبدو أن البطل يسلم مجاناً محبوبته إلى الوسيط كما يهدى متعبد قرباناً إلى الآلهة . وإذا كان المتعبد يعرض الشئ لكى يتمتع به الإله ، فإن بطل الوساطة الداخلية يقدم الشئ من أجل ألا يتمتع به الإله. فهو يقدم الحبيبة إلى الوسيط من أجل أن يرغبه فيها ومن أجل أن ينتصر بعد ذلك على هذه الرغبة المنافسة .

فهو لا يرغب فى وسيطه ، بل يرغب عنه . والشئ الوحيد الذى يرغب فيه البطل هو ذلك الذى يحرم منه وسيطه ، وما يهمه فى العمق هو الانتصار الحاسم على هذا الوسيط الوقح . إن الكبرياء الجنسية هى التى تقود دائماً أنسالم و پ . پاڤلوڤيتش ، وهى الكبرياء نفسها التى توقعهما فى أكثر الهزائم خزياً .

تقترح (الفضولي الوقح) و (الزوج الأبدى) تأويلاً غير رومانسي لـ (دون جوان) . فأنسالم و پ . پاڤلوڤيتش يعرفان السادة الصغار الثرثارين الكافين ، البروميثيوسيين الذين يزخر بهم عصرنا . فالكبرياء هى التى تصنع (دون جوان) وهى التى تجعل منا ، فى الأجل القريب أو البعيد ، عبيد الآخرين .

و (دون جوان) الحقيقي ليس مستقلاً فهو غير قادر على الاستغناء عن الآخرين بل على العكس ، وهذه الحقيقة تم إخفاؤها اليوم ولكنها حقيقة بعض شخصيات شكسبير المغرية ، إنها حقيقة (دون جوان) لموليير :

« المصادفة هى التى أرتنى هذين الحبيبين ثلاثة أو أربعة أيام قبل سفرهما . لم أر أبداً شخصين بمثل فرحة هذين أحدهما بالآخر ، ولا حباً بمثل الذى انفجر بينهما . إن الرقة المرئية لحبهما المتبادل جعلتنى أنفعل . لقد أصابتنى الضربة فى القلب وبدأ حبى بالحسد . نعم لم أقو على الألم برؤيتهما سعيدين باجتماعهما ، لقد أثار الحزن (المشوب بالغضب) رغائبى، وتصورت لنفسى لذة كبيرة فى قدرتى على تعكير ذكائهما وفك الارتباط الذى جرح هشاشة (رقة) قلبى » .

ما من تأثير أدبى يستطيع تفسير نقاط الالتقاء بين (الفضولى الوقح) و (الزوج الأبدى) . تتصل الخلافات كلها بالشكل ، والتماثلات بالمضمون . ولم يشك دستويفسيكى أبدا فى هذه التماثلات ، ولم ينظر إلى الرائعة الإسبانية ، شأنه شأن كثير من قراء القرن التاسع عشر ، إلا من خلال التفسيرات الرومانسية . وقد كان يحمل بالتأكيد صورة خاطئة جداً عن سرفانتيس : فكل ملاحظاته حول (دون كيشوت) تدحض التأثير الرومانسى .

إن وجود (الفضولى الوقح) إلي جانب (دون كيشوت) أقلق دائماً النقاد . ونتساءل عما إذا كانت القصة مطابقة (ملائمة) للرواية . إن وحدة الرائعة تبدو متصدعة قليلاً ، وهذه الوحدة هى التى تكشفها رحلتنا عبر الأدب الروائى .

انطلقنا من سرفانتيس وعدنا إليه ، ولاحظنا أن عبقرية هذا الروائى تشمل الأشكال القصوى للرغبة حسب الآخر . وبين سرفانتيس دون كيشوت وسرفانتيس أنسالم ، ليست المسافة صغيرة مادمنا نستطيع أن نضع فيها كل الروايات المذكورة فى هذه الدراسة ، ولكنها مسافة ليست مستعصية على الاجتياز . مادام كل هؤلاء الروائيين متضامنين، ومادام فلوبير وستندال وبروست ودستويفسكى يكونون سلسلة مترابطة من سرفانتيس إلى آخر .

إن الحضور التلقائى للوساطة الخارجية والوساطة الداخلية داخل رواية واحدة يؤكد ، فى نظرنا ، وحدة الأدب الروائى . ووحدة هذا الأدب تؤكد ، بالمقابل ، وحدة (دون كيشوت) . إننا نثبت الواحدة بالأخرى كما نثبت كروية الأرض بالدوران حولها .

إن الطاقة الإبداعية كبيرة جداً عند أبى الرواية الحديثة ، إلى درجة أنها تمارس تأثيرها دون جهد . فهى كل « الفضاء » الروائى . فليس هناك من فكرة فى الرواية الغربية لم تكن بذرتها موجودة عند سرفانتيس . وفكرة هذه الأفكار ؛ الفكرة التى يتأكد دورها المركزى فى كل لحظة ؛ الفكرة الأم التى نستطيع انطلاقاً منها أن نعثر على كل شئ ، هى الرغبة المثلثة التى ستستخدم قاعدة لنظرية الرواية الروائية .

الهوامش :

(١) بلاد الغال : منطقة أوروبا القديمة تشمل حالياً فرنسا وبلجيكا وسويسرا وألمانيا . وكانت قديماً تشمل إيطاليا .

(٢) مقطع من رواية (**دون كيشوت**) لسرفانيتس .

(٣) ناقد فرنسى : Jules de Gaultier تحدث عن النزعة البوفارية « فى روايات فلوبير » .

(٤) جوليان سوريل : الشخصية البارزة فى رواية **الأحمر والأسود** .

(٥) أستعمل هذه الكلمة وهى خطأ شائع ومتداول رغم أن اللفظة الصحيحة هى « زوجه » التى تطلق على المذكر والمؤنث فى آن .

(٦) L'homme du ressentiment : **إنسان الحقد** . كتاب المفكر الألمانى : ماكس شيللر : بميونخ (١٨٧٤ _ ١٩٢٨) كتب عدة تحليلات فينوميثولوجية منها **طبيعة وشكل الود** ١٩٢٣ وقد طبع كتابه (رجل الاحسا) وترجم بالفرنسية سنة ١٩٣٣ منشورات جاليمار وأعيد طبعه سنة ١٩٧٠ فى كتاب الجيب. راجع لاروس سنة ١٩٧٩ وموسوعة : **الاتجاهات الرئيسية للبحث فى العلوم الاجتماعية والإنسانية** فى القسم ١٢ المجلد ٢ ص١٦١١ .

(٧) مصطلح علمى (التاريخ الطبيعى) يعنى إعادة الإنتاج ... : Une parthénogenéxe.

(٨) مابرا : أحد الملوك المشهورين فى روايات الفروسية .

(٩) كتاب ستاندال ، المعروف : De L'Amour

(١٠) **اللاأخلاقى** : L'immoraliste هى إحدى روايات : أندريه جيد المشهورة .

(١١) كتاب لستاندال : **Les Chroniques ivaliennes الأخبار الإيطالية** .

(١٢) أشهر روايات مارسيل بروست .

(١٣) La Berma : لعبة ذكرها بروست فى روايته .

(١٤) اقترح تجييب المائع فى (**أشكال الرواية الحديثة**) ترجمة Snob / Snobisme بنفاجى نفاجة. راجع : المقدمة / من الكتاب أعلاه .

(١٥) هو محارب الإيقونات أو L'iconoclaste : عدو التقاليد .

(١٦) (**الزوج الأبدى**) : إحدى روايات دستويفسكى المشهورة . راجع أعماله الأدبية .

(١٧) تريستان وايزولدا : Tristan et Iseult أسطورة قديمة .

(١٨) أنسالم ولوتير : بطلا قصة (**الفضولى الوقح**) أو (**الزوج المخدوع**) أو (**الصديقان**) فى رواية **دون كيشوت** . راجع **دون كيشوت** .

مقدمة إلى
مشكلات
علم اجتماع الرواية*

لوسيان جولدمان



منذ عامين، وفى يناير ١٩٦١، طلب إلىّ معهد علم الاجتماع فى الجامعة الحرة ببروكسل أن أقود مجموعة بحثية فى دراسة لعلم اجتماع الأدب، وأن نبدأ بدراسة روايات أندريه مالرو. وبقدر عظيم من الخشية وافقت على الطلب.

كان عملى فى فلسفة وتراچيديا القرن السابع عشر قد جعلنى ضد أية إمكانية لدراسة مشابهة عن الرواية، حتى وإن كانت فى شكل قصٍّ معاصر وشديد القرب إلينا مثل روايات أندريه مالرو. ولقد قضينا العام الأول فى دراسة أولية لمشكلات الرواية بوصفها شكلاً أدبياً، وكانت نقطة البداية عمل چورچ لوكاتش الكلاسيكى (نظرية الرواية)[١] ـ برغم أنه لم يكن عملاً معروفاً فى فرنسا بدرجة كبيرة ـ وعمل رينيه چيرار المنشور حديثا (الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية) [٢]، حيث اكتشف چيرار التحليلات اللوكاتشية ـ التى لم تكن معروفة له شخصياً كما أخبرنى بذلك مؤخراً ـ فحاول تكييفها مع نقاط معينة ومتعددة من كتابه.

قادتنى دراستى لـ «نظرية الرواية» وكتاب چيرار إلى صياغة عدد من الفرضيات التى بدت لى مهمة ، فطورت على أساسها عملى الأخير عن روايات مالرو. تركزت هذه الفرضيات، من ناحية، على التماثل بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل فى الاقتصاد الليبرالى، وتركزت من ناحية أخرى على تماثلات معينة فى التحولات الأخيرة للرواية.

ولتكن البداية أن نترسم مخططات البناء التى وصفها لوكاتش، وهو بناء كما يعتقد لوكاتش، ربما

* ترجمة خيرى دومه ، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية (كلية الآداب، جامعة القاهرة) .

لايميز الرواية فى عمومها، غير أنه يميز على الأقل أكثر جوانبها أهمية (وربما جانبها الأساسى من وجهة النظر التكوينية). إن شكل الرواية كما درسه لوكاتش يتميز ببطل يسميه تسمية موفقة : «**البطل الإشكالى**» (٣) .

إن الرواية هى قصة بحث **متفسخ** (ما يسميه لوكاتش «بحث ممسوس») بحث عن قيم أصيلة فى عالم هو نفسه متفسخ. ولكنه من ناحية أخرى، وطبقاً لصيغة مختلفة، بحث على مستوى متقدم .

ليس معنى القيم الأصيلة طبعاً تلك القيم التى يراها الناقد أو القارئ قيماً أصيلة، ولكنها تلك القيم التى تنتظم عالم الرواية باعتباره كلاً وفقاً لصيغة **ضمنية**، ودون أن يكون لها وجود علنى فى الرواية. إنها تمضى فى عملها دون أن يقال إن هذه قيم ملزمة لكل رواية، كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى.

وحيث إن الرواية نوع أدبى ملحمى يميزه ـ بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها ـ التمزق القاهر بين البطل والعالم، نجد فى تحليل لوكاتش لطبيعة التفسخين (تفسخ البطل وتفسخ العالم) أنه تفسخ لابد أن يتولد عنه شيئان: **تعارض** فى التكوين، وهو أساس التمزق القاهر، ثم وحدة مناسبة تجعل وجود الشكل الملحمى ممكناً .

إن التمزق الحاد وحده سيقود إلى التراجيديا أو إلى الشعر الغنائى. وغياب التمزق، أو مجرد وجوده بالصدفة، سيقود إلى القصيدة الملحمية أو إلى الحكاية الشعبية .

وتتخذ الرواية طبيعتها الجدلية من موقفها بين الطرفين، إذ هى بقدر ما تستمد من الوحدة الجوهرية للبطل والعالم، وهى الوحدة المفترضة فى كل الأشكال الملحمية ، تستمد من ناحية أخرى، من تمزقهما القاهر: إن **وحدة** البطل ووحدة العالم مردُّها إلى الحقيقة القائلة بأن كلاً منهما متفسخ فى علاقته بالقيم الأصيلة. أما **التعارض** فمردّه إلى الاختلاف بين طبيعة كل من التفسخين .

إن بطل الرواية **الممسوس** إما أن يكون مجنوناً أو مجرماً، وهو فى كلتا الحالتين، كما قلت، شخصية **إشكالية** يشكّل بحثها المتفسّخ، ومن ثم غير الأصيل، عن قيم أصيلة فى عالم الخضوع والتقاليد ـ يشكل محتوى ذلك النوع الأدبى الجديد: «الرواية» الذى خلقه الكتاب فى مجتمع الفرد .

وعلى أساس من هذه التحليلات يقدم لوكاتش تصنيفاً للرواية، منطلقاً من العلاقة بين البطل والعالم؛ فيميز بين ثلاثة أنماط هيكلية من الرواية الغربية فى القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى نمط رابع يشكل تحولاً فعليا فى الشكل الروائى إلى صيغ جديدة، وهو ما يحتاج إلى نوع آخر من التحليل. لقد بدا له فى ١٩٢٠ أن هذه الإمكانية الرابعة قد عبرت عنها روايات تولستوى قبل غيرها، حيث تجاهد هذه الروايات للاقتراب من الملحمة . أما الأنماط الثلاثة من الرواية التى يقدمها تحليله فهى:

أ ـ **رواية المثالية المطلقة**، التى يميزها نشاط البطل ووعيه الذى يكشف عن ضيق أفق فى علاقته بالعالم المعقد: (دون كيشوت) ، و(الأحمر والأسود) .

ب ـ **الرواية النفسية**، التى تهتم قبل كل شئ بتحليل الحياة الجوانية، ويميزها سلبية البطل، ووعى متحرر وأكبر من أن يرضى بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد: (أبلوموف) ، و(التربية العاطفية) .

جـ ـ **الرواية التربوية**، وتنتهى بالحصار الذى يفرضه البطل على نفسه؛ إذ على الرغم من توقفه عن البحث الإشكالى فإنه لا يقبل عالم التقاليد أو يتخلى عن مجال القيم الضمنية. إن الحصار الذى يفرضه البطل على نفسه يعنى أنه يتميز بـ «النضج الرجولى» : (فيلهلم ميستر) لجوته، و(هينرش الأخضر) لـ (جوتفريد كيلر) .

وبعد أربعين سنة كانت تحليلات جيرار، فى أغلب الأحوال، قريبة تماما من تحليلات لوكاتش. فالرواية عند جيرار أيضا ، هى قصة بحث متفسخ (أو ما يسميه بحث

«أعمى»عن قيم أصيلة في عالم متفسخ، وعن طريق بطل إشكالي. والمصطلح الذي يستخدمه چيرار مصطلح هيدجري الأصل، لكنه أعطاه، غالباً، محتوى مختلفاً إلى حد ما عن المصطلح الهيدجري نفسه. ودون أن ندخل في تفاصيل، لابد أن نقول إن چيرار أحل محل ثنائية هيدجر (the ontic - the ontological) الوجودي والوجود المتعين، ثنائية أخرى ترتبط بها بوضوح هي ثنائية الوجودي، والميتافيزيقي، وهي ثنائية تماثل عنده الأصيل، وغير الأصيل. ولكن بينما يتم استبعاد أية فكرة عن التقدم والتقهقر لدى هيدجر، يمنح چيرار مصطلحيه (الوجودي، والميتافيزيقي) محتوى أكثر ارتباطاً بمواقف لوكاتش منه بمواقف هيدجر؛ ذلك أنه يقيم بين المصطلحين علاقة تحكمها مقولات التقدم والتقهقر[٤].

إن تصنيف چيرار يقوم على الفكرة القائلة بأن تفسخ العالم القصصي هو نتيجة لمرض وجودي متقدم قليلاً أو كثيرا («قليلا أوكثيرا» هذه هي بالضبط ما يتعارض مع تفكير هيدجر)، وهو مرض يتماثل، داخل العالم القصصي، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو فلنقل الرغبة المتفسخة؛ ومن ثم، فإن هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ. وهنا يضفي چيرار على تحليلات لوكاتش إحكاما يبدو لي في غاية الأهمية، إذ إن تفسخ العالم القصصي بالنسبة له، وتقدم المرض الوجودي، وتزايد الرغبة الميتافيزيقية ـ كلها أمور يتم التعبير عنها عن طريق «توسُّط» يزيد أو ينقص، وهو توسط يعمل على توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصيل، أي البحث عن «سمو إلى المثل الأعلى "vertical transcen- dence"» .

إن هناك أمثلة متعددة على التوسُّط في عمل چيرار، من غرائب الفروسية التي تقف بين دون كيشوت والبحث عن قيم أصيلة، إلى العشيق الذي يقف بين الزوج ورغبته في رواية ديستوفسكي (الزوج الأبدي) وبالمصادفة فإن أمثلته لا تبدو لي دائماً مختارة بشكل جيد، بل إنني لست واثقا تماما من أن التوسط عموما نمط في العالم القصصي كما يعتقد چيرار. إن مصطلح «التفسخ» يبدو لي أكثر اتساعا، وأكثر ملاءمة، بالطبع، شريطة أن تكون طبيعة هذا التفسخ خاصة بكل تحليل على حدة .

وعلى الرغم من ذلك، وعن طريق مقولة التوسّط، بل عن طريق المبالغة في أهميتها، استطاع چيرار أن يكشف عن تحليل للبنية التي لا تتضمن فقط شكلا في غاية الأهمية من أشكال تفسخ العالم القصصي، وإنما تتضمن أيضا الشكل الذي قد يكون ـ من وجهة نظر تكوينية ـ أول ما أعطى الحياة للنوع الأدبي (الرواية)؛ فالرواية نفسها ظهرت نتيجة لأشكال أخرى ناشئة عن التفسخ.

ومن هنا، فإن تصنيف چيرار يتأسس أول ما يتأسس على وجود شكلين من أشكال التوسّط: توسط خارجي ، وتوسط داخلي. ما يميز الأول أن أداة التوسط هي أداة خارجية بالنسبة للعالم الذي يبحث فيه البطل (على سبيل المثال: غرائب الفروسية في «دون كيشوت»)، أما ما يميز الثاني فهو أن أداة التوسط تنتمي إلى هذا العالم نفسه (العشيق في «الزوج الأبدي»).

وتوجد عبر هاتين المجموعتين المختلفتين، من حيث النوع، فكرة التفسخ المستفحل، الذي يتم التعبير عنه من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية القصصية وأداة التوسّط، ومن خلال المسافة التي تزداد اتساعاً بين هذه الشخصية و السمو إلى المثل الأعلى "vertical transcen- dence" . ولنحاول الآن أن نوضح نقطة خلاف أساسية بين لوكاتش وچيرار. إن الرواية، بوصفها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة في عالم غير أصيل، هي بالضرورة سيرة حياة وعرض اجتماعي في الوقت نفسه. والأمر الأكثر أهمية هنا هو أن موقف الكاتب من العالم الذي يخلقه يختلف في الرواية عن الموقف من العالم في أي شكل أدبي آخر. هذا الموقف المخصوص يسميه چيرار

«الفكاهة» humour بينما يسميه لوكاتش «السخرية» irony . وهما يتفقان على أن الروائى لابد له أن يجاوز وعى أبطاله، وأن هذه المجاوزة (الفكاهة أو السخرية) ينشأ عنها ، من الناحية الجمالية، الإبداع القصصى . ولكنهما يختلفان فيما يتصل بطبيعة هذه المجاوزة. ويبدو لى موقف لوكاتش فى هذا الصدد مقبولاً أكثر من موقف چيرار.

فالروائى عند چيرار يترك عالم التفسخ، ويعيد اكتشاف الأصالة والسمو إلى المثل الأعلى فى اللحظة التى يكتب فيها عمله. وهذا هو السبب الذى جعل چيرار يعتقد أن غالبية الروايات العظيمة تنتهى بتحول البطل إلى هذا السمو إلى المثل الأعلى، وأن الطابع المثالى فى نهايات معينة: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود) ويمكن الإشارة أيضا إلى (أميرة كليف) إما أن يكون وهماً يتوهمه القارئ، أو نتاجا لبقايا من الماضى فى وعى الكاتب .

مثل هذه الفكرة هى بالضبط ما يتعارض مع جماليات لوكاتش، إذ يتولد عنده أى شكل أدبى (وأى شكل فنى عظيم عموماً) من حاجتنا إلى التعبير عن مضمون **جوهرى**، وإذا ما تم للكاتب فعلاً تجاوز التفسخ القصصى، حتى خلال التحول النهائى لعدد من الأبطال، فإن قصة هذا التفسخ لن تكون أكثر من مجرد حادثة، وسوف تتخذ فى تعبيرها طابع السرد المسلى بدرجة أو بأخرى .

فيما عدا ذلك، فإن سخرية الكاتب، وحياده فى علاقته بشخصياته، والتحول الأخير للأبطال فى القصة كلها حقائق مؤكدة لا شك فيها .

وأياً كان الأمر، فإن لوكاتش يعتقد تماماً أن الرواية بقدر ما هى إبداع خيالى لعالم يحكمه تفسخ **شامل**، فإن هذا التجاوز لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ، **ومجرد**، ومفهومى، ولا يمكن أن نلمسه بوصفه حقيقة مجسدة .

ولا تنصب سخرية الكاتب عند لوكاتش على البطل فقط، الذى هو شخصية محسوسة يحذرها الكاتب، وإنما تنصب أيضا على الطابع التجريدى، ومن ثم الطابع غير الملائم، والمتفسخ لوعيه الخاص. هذا هو السبب الذى يجعل قصة البحث المتفسخ، سواء المحسوس أو الأعمى، هى السبيل الوحيد دائماً للتعبير عن حقائق جوهرية .

إن التحول الأخير لدون كيشوت، أو چوليان سوريل ليس اكتشافا للأصالة والسمو إلى المثل الأعلى كما يعتقد چيرار، وإنما هو ببساطة إدراك للتفاهة، إدراك للطابع المتفسخ ليس لبحثه الذى كان فقط، وإنما أيضا لأى بحث مأمول وممكن.

هذا هو السبب فى أن التحول نهاية وليس بداية، وأن وجود هذه السخرية (التى هى أيضاً، ودائماً، سخرية من الذات) هو الذى مكن لوكاتش من وضع تعريفين متلازمين، وهما تعريفان يبدوان لى ملائمين خاصة لهذا الشكل الروائى: **يبدأ الطريق، وتنتهى الرحلة، والرواية هى شكل النضج الرجولى**. أما الصيغة الثانية فمحددة على نحو واضح كما رأينا فى رواية **تعليمية** من نمط (فيلهلم ميستر)، التى تنتهى بحصار يفرضه البطل على ذاته، إذ يتخلى عن البحث الإشكالى، دون أن يقبل عالم التقاليد أو يتجنب المجال الصريح للقيم .

وهكذا فإن الرواية بالمعنى الذى يعطيه لها لوكاتش وچيرار تظهر بوصفها نوعاً أدبيا حين لا تستطيع القيم الأصيلة، التى هى قيم مضمنّة دائماً، أن تكون حاضرة فى العمل الأدبى فى شكل شخصيات واعية أو وقائع مجسدة. ولا توجد هذه القيم إلا بشكل مجرد ومفهومى فى وعى الروائى، حيث تتخذ طابعاً أخلاقياً. غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها فى عمل أدبى لأنها ستشكل عنصراً قلقاً .

مشكلة الرواية إذن هى أن تجعل مما هو **مجرد وأخلاقى** فى وعى الروائى العنصر الجوهرى من عناصر

العمل، حيث لا يمكن للواقع أن يوجد إلا فى شكل غياب لا يتحدد فى موضوع (يقول چيرار: شكل موسّط)، وهو ما يساوى حضوراً متفسخاً. إن الرواية كما يقول لوكاتش هى النوع الأدبى الوحيد الذى **تصبح فيه أخلاقيات الروائى مشكلة جمالية فى العمل الأدبى** .

إن مشكلة علم اجتماع الرواية هى المشكلة التى شغلت دائماً علماء اجتماع الأدب، ومع ذلك فليس هناك، حتى الآن، محاولة لخطوة حاسمة فى اتجاه شرح هذه المشكلة. لقد كانت الرواية فى الجزء الأول من تاريخها سيرة حياة وعرضاً لمجتمع؛ ولذلك كان من الممكن دائماً بيان أن العرض الاجتماعى يعكس ـ بدرجة أو بأخرى ـ المجتمع فى هذه الفترة، وليس شرطاً أن يكون المرء عالم اجتماع حتى يرى هذا .

ومن ناحية أخرى، كان قد تم إقامة الصلة بين تحول الرواية منذ كافكا والتحليل الماركسى لظاهرة التشيؤ، وهنا أيضا لابد أن يقال إن علماء الاجتماع الجادّين رأوا فى ذلك مشكلة أكثر مما رأوا فيه حلاً. وعلى الرغم من أنه بدا واضحاً أن العوالم غير المعقولة لدى كافكا أو (الغريب) لكامى، أو عالم روب جرييه المصوغ من أشياء حيادية نسبياً ـ كلها عوالم متطابقة مع تحليلات التشيؤ كما قدمها ماركس والماركسيون المتأخرون ـ على الرغم من ذلك كانت المشكلة التى ظهرت هى: إذا كانت هذه التحليلات قد تم عرضها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وتركزت على ظاهرة فى مرحلة مبكرة، فلماذا لم يتم التعبير عن هذه الظاهرة نفسها فى الرواية إلا عند نهاية الحرب العالمية الأولى .

لقد تركزت هذه التحليلات، باختصار، على العلاقة بين عناصر معينة فى **محتوى** الأدب القصصى ووجود الواقع الاجتماعى الذى يعكسه هذا الأدب، دون تغيير تقريباً، أو مع تغيير بدرجة أو بأخرى .

غير أن المشكلة الأولى التى يجب أن يواجهها علماء اجتماع الرواية هى العلاقة بين شكل الرواية نفسه وبنية البيئة الاجتماعية التى ظهر فيها. أو فلنقل: العلاقة بين الرواية بوصفها نوعاً أدبياً والمجتمع الفردى الحديث .

ويبدو لى اليوم أن الجمع بين تحليلات لوكاتش وچيرار ـ رغم أن تحليلاتهما قد تم عرضها دون مشاغل سوسيولوچية معينة ـ إذا لم يجعلنا قادرين على توضيح المشكلة بشكل كامل، فإنه سيجعلنا على الأقل قادرين على أن نخطو خطوة حاسمة فى اتجاه توضيحها .

كنت أقول، منذ قليل، إن الرواية يمكن تعريفها بأنها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة، بطريقة متفسخة، فى مجتمع متفسخ، وأن هذا التفسخ بقدر ما يتركز على البطل، يتم التعبير عنه أساساً من خلال «التوسط»، أى تقليص القيم الأصيلة إلى المستوى الضمنى، وتلاشيها بوصفها وقائع معلنة. ومن الواضح أن هذا بناء معقد على نحو خاص، ويصعب أن نتخيل ذات يوم أنه ظهر ببساطة عن طريق الابتكار الفردى، دون أن يكون له أى أساس فى الحياة الاجتماعية للجماعة .

ومهما يكن من أمر، فإن ما لا يمكن أن نصدقه أبدا أن يكون شكل أدبى على مثل هذه الدرجة من التعقد الجدلى، شكل أعيد اكتشافه مراراً، وعلى مدى قرون، لدى كتاب مختلفين جداً وفى بلدان شديدة الاختلاف، وأصبح شكلاً متفوقاً، على المستوى الأدبى، فى التعبير عن فترة بكاملها ـ كل هذا دون أن يكون هناك تماثل، أو علاقة لها معنى، بين هذا الشكل وأكثر الجوانب أهمية فى الحياة الاجتماعية .

لقد بدت لى هذه الفرضية على نحو خاص بسيطة، والأهم من هذا أنها بدت لى مثمرة وجديرة بالثقة، رغم أنها أخذت منى أعواماً حتى أعثر عليها .

إن شكل الرواية يبدو لى كما لوكان فى حقيقة أمره **عبارة عن نقل للحياة اليومية فى المجتمع الفردى - التى تم خلقها عن طريق إنتاج السوق - إلى المستوى الأدبى**؛ إذ توجد مماثلة دقيقة بين الشكل الأدبى للرواية، كما حددتها بمساعدة لوكاتش وچيرار، والعلاقة اليومية بين الرجل والسلعة بشكل عام. وبشكل أعم بين بشر وبشر آخرين فى مجتمع ينتج من أجل السوق .

إن العلاقة الطبيعية والصحية بين الناس والسلعة هى تلك التى يكون فيها الإنتاج محكوماً بالاستهلاك فى المستقبل، بالقيمة الملموسة للأشياء، «**بقيمتها الاستعمالية**» . أما ما يميز الإنتاج الحالى من أجل السوق فهو على العكس من ذلك، أى إهمال هذه العلاقة مع وعى البشر، وتقليصها إلى العلاقة المضمّنة عبر توسّط الواقع الاقتصادى الجديد الذى أفرزه هذا الشكل من أشكال الإنتاج، أعنى «**القيمة التبادلية**» .

فى أشكال مجتمعية أخرى، وعندما يحتاج المرء إلى أداة من أدوات الملبس أو المسكن، يضطر إلى إنتاجها بنفسه، أو الحصول عليها من شخص قادر على إنتاجها ومضطر لإمداده لها، سواء كان ذلك وفقاً لقواعد معينة متفق عليها، أو من أجل الحصول على السلطة، والصداقة .. إلخ، أو كان ذلك جزءاً من نظام تبادلى(٥) .

أما إذا أراد شخص أن يحصل على أداة من أدوات الملبس أو المسكن اليوم، فلابد له أن يجد المال اللازم لشرائها. ومنتج الملابس أو المساكن لا يبالى بالقيمة الاستعمالية للأشياء التى ينتجها؛ فهذه الأشياء بالنسبة له ليست أكثر من شر لابد منه لكى يحصل على ما يهمه هو دون غيره. وقيمة التبادل كافية لضمان قابلية مشروعه لأن يتحقق .

وفى الحياة الاقتصادية التى تشكل أكثر الجوانب أهمية فى الحياة الاجتماعية الحديثة، تميل كل صلة أصيلة مع الجانب الكيفى للأشياء والأشخاص إلى الزوال - صلة البشر بالبشر، بالإضافة إلى صلة الناس بالأشياء - ويحل محلها علاقة توسّطية ومتفسخة: علاقة مع قيم التبادل الكمية تماماً .

وبطبيعة الحال، تستمر القيم الاستعمالية موجودة، بل تستمر - فى محاولة أخيرة - حاكمة للحياة الاقتصادية كلية. غير أن مفعولها **يتخذطابعاً ضمنياً، تماماً مثل مفعول القيم الأصيلة فى العالم القصصى** .

وعلى المستوى الواعى والمعلن، تتألف **الحياة الاقتصادية** من أناس متجهين بكاملهم إلى القيم التبادلية، القيم المتفسخة. وينضم إلى الإنتاج عدد من الأفراد - المبدعين فى كل مجال - ممن يبقون متجهين أساساً إلى القيم الاستعمالية، فيصبحون **أفراداً إشكاليين** نظراً لأنهم يقعون على حواف المجتمع .

وبالطبع، إذا لم يتقبل هؤلاء الأفراد الوهم الرومانتيكى (أو ما يسميه چيرار الكذب) حول التمزق الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة الداخلية والحياة الاجتماعية، فإنهم لا يمكن أن ينخدعوا بعمليات التفسخ التى يخضع لها نشاطهم الإبداعى فى مجتمع السوق، عندما يصبح لهذا النشاط وجود علنى؛ عندما يصبح كتاباً، أو تصويراً، أو تعاليم، أو مؤلَّفاً موسيقياً .. إلخ؛ فيتمتعون بمكانة معينة ويحصلون بالتالى على ثمن معين. ولابد أن نضيف هنا: لأن المستهلك الأخير - فى الفصل الأخير من عملية التبادل - يقف فى مواجهة المنتج، فإن أى فرد فى مجتمع السوق يجد نفسه، فى لحظات معينة من النهار، يسعى إلى القيم الاستعمالية الكيفية التى لا يستطيع أن يحصل عليها إلا من خلال توسُّط القيم التبادلية .

ومن هذا المنظور، لا يوجد شئ عجيب فيما يتصل بإبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، فشكلها الذى بدا شديد التعقيد هو شئ يحياه الناس كل يوم، عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلى، وعن قيمة استعمالية كلية، بطريقة يمزّقها توسّط القيمة الكمية:

قيمة التبادل في مجتمع لا يؤدى فيه أى جهد يبذله المرء في التوجه **مباشرة** إلى القيم الاستعمالية إلا إلى أفراد هم أنفسهم متفسخون، لكنهم ، وفقاً لصيغة أخرى، **أفراد إشكاليون**.

وهكذا أثبتت البنيتان ـ بنية نوع قصصى مهم، وبنية التبادل ـ أنهما بنيتان متماثلتان تماماً، على نحو يضطر معه المرء إلى الحديث عن بنية ما، وعن البنية نفسها التى تتجلى فيها، على مستويين مختلفين. وعلاوة على ذلك،كما سنرى بعد قليل، فإن ثورة الشكل القصصى الذى يتماثل مع عالم التشيؤ، لا يمكننا فهمها إلا بقدر ما نربطها بالتاريخ المماثل لبنية التشيؤ .

ومهما يكن من أمر، فإننا قبل أن نضع ملاحظات قليلة حول هذا التماثل بين التحولين، لابد أن نتأمل ـ وهذا أمر مهم لعالم الاجتماع ـ مشكلة العمليات التى يمكن بها للشكل الأدبى أن يكون نابعاً من الواقع الاقتصادى، ومشكلة التحويرات التى تضطرنا دراسة هذه العمليات إلى إدخالها على العرض التقليدى للشروط الاجتماعية للإبداع .

إن هناك حقيقة واحدة صادمة فى البداية، وهى أن المخطَّط التقليدى لعلم اجتماع الأدب، سواء علم الاجتماع الماركسى أو غير الماركسى، لا يمكن تطبيقه فى حالة التماثل البنائى التى أشرنا إليها منذ قليل؛ فمعظم العمل فى علم اجتماع الأدب يقوم على إقامة علاقة بين أكثر الأعمال الأدبية أهمية والوعى الجماعى للمجموعة الاجتماعية المحددة التى أفرزت هذه الأعمال، ولا يختلف الموقف الماركسى التقليدى فى هذه النقطة عن العمل السوسيولوچى غير الماركسى بشكل عام، فيما يتصل بتقديمه لأربع أفكار جديدة فقط هى:

أ ـ إن العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس لواقع ولوعى جماعى فعلى، ولكنه يعكس الذروة من وعى مجموعة محددة، وفى أقصى درجات تماسكه. وهو وعى لابد من تصوره بوصفه واقعاً ديناميكياً فى طريقه إلى حالة معينة من التوازن. وما يفصل علم الاجتماع الماركسى فى هذا المجال كما فى المجالات الأخرى ـ عن الاتجاهات الوضعية، والنسبية، والانتقائية فى علم الاجتماع ـ أنه يدرك المفهوم الأساسى، لا فى الوعى الجماعى الفعلى، ولكن فى المفهوم المبنى للوعى الممكن، وهو المفهوم الوحيد الذى يؤدى إلى فهم الاحتمال الأول (الوعى الفعلى) .

ب ـ إن العلاقة بين الإيديولوجيا الجماعية والإبداعات الفردية العظيمة: الأدبية والفلسفية، والنظرية .. إلخ لا تكمن فى تطابق مضمونهما، وإنما تكمن فى الدرجة المتقدمة جداً من التماسك، وفى تماثل الأبنية. وهما تماسك وتماثل يمكن أن يتم التعبير عنهما فى مضامين خيالية تختلف إلى حد بعيد عن المضمون الحقيقى للوعى الجماعى .

جـ ـ إن العمل الأدبى الذى يتطابق مع البنية العقلية لمجموعة اجتماعية معينة يمكن أن يقوم ببلورته، فى حالات استثنائية معينة، أديب فرد يكون على صلة ضئيلة جداً بهذه المجموعة. ويكمن الطابع الاجتماعى للعمل الأدبى فى الحقيقة القائلة بأن أديباً فرداً لا يمكنه بحال أن يؤسس من لدّنه بنية عقلية متماسكة تتطابق مع ما يسمى «رؤية العالم». إن مثل هذه البنية لا يمكن أن يقوم ببلورتها إلا مجموعة، أما الوجود الفردى فليس فى مقدوره إلا أن يرتفع بها إلى أعلى درجة من درجات التماسك، وأن ينقلها إلى **مستوى** الإبداع الخيالى، أو التفكير المفهومى .. إلخ .

د ـ إن الوعى الجماعى ليس واقعاً مباشراً ولا مستقلاً. بل هو الوعى الذى يتم التعبير عنه ضمنياً فى سلوك الأفراد كلاً، وهم أفراد يرتبطون بالحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية .. إلخ .

ومن الواضح أن هذه فرضيات بالغة الأهمية، وتقنعنا بالفارق الواسع بين المفهوم الماركسى والمفاهيم الأخرى لعلم اجتماع الأدب . ومع ذلك، وبالرغم من هذا الفارق، فإن المنظرين الماركسيين، مثلهم فى ذلك مثل علماء اجتماع الأدب الوضعيين والنسبيين، لديهم أفكار دائمة عن أن الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يتم التعبير عنها على المستوى الأدبى، والفنى، والفلسفى إلا عبر حلقة وسيطة هى الوعى الجماعى .

وأول ما يصدم المرء فى الحالة التى درسناها منذ قليل أننا، برغم عثورنا على تماثل محدد بين أبنية الحياة الاقتصادية وتجلٍّ آخر من تجلياتها مهم ومحدد، فإننا لانستطيع أن نتبين البنية المماثلة على مستوى الوعى الجماعى الذى يبدو حتى الآن كأنه حلقة وسيطة لاغنى عنها ، سواء فى إدراك التماثل، أو فى إدراك علاقة مقنعة ويمكن ضبطها بين الأركان المختلفة للوجود الاجتماعى .

ولا تبدو الرواية، بالطريقة التى حللها بها لوكاتش وجيرار، انتقالاً بأبنية الوعى لدى مجموعة اجتماعية معينة إلى أبنية خيالية. وإنما تبدو، على العكس، (ربما تكون هذه هى حالة الغالبية العظمى من الفن الحديث عموماً) بحثاً عن قيم لا توجد مجموعة اجتماعية تدافع عنها بشكل فعّال، قيم تميل الحياة الاقتصادية إلى جعلها قيماً ضمنية فى وعى كل أعضاء المجتمع .

تقول الفرضية الماركسية القديمة إن البروليتاريا هى المجموعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على صياغة دعائم ثقافة جديدة، ذلك أنها لم تندمج فى بنية المجتمع المشيأ. وهى فرضية تنطلق من الطرح السوسيولوجى التقليدى، الذى يفترض أن كل الإبداعات الثقافية الأصيلة والمهمة لا يمكن أن تنبع إلا من التناغم الأساسى بين البنية العقلية للمبدع، والبنية العقلية لمجموعة جزئية ذات حجم صغير، ولكنها ذات طموح شامل. ولقد ثبت أن التحليل الماركسى لم يكن كافياً فى الواقع، بالنسبة للمجتمع الغربى على الأقل؛ فالبروليتاريا الغربية، بغض النظر عن أنها بقيت بعيدة عن المجتمع المشيأ وأنها عارضته بوصفها قوة ثورية، أصبحت على العكس مدمجة فى بنيته إلى درجة كبيرة. كما أن وحدتها التجارية ونشاطها السياسى ـ بغض النظر عن إسقاط هذا المجتمع واستبداله بعالم اشتراكى ـ مكّنتها من الحصول على مكانة أفضل نسبياً من تلك التى تنبأ بها تحليل ماركس .

وعلاوة على ذلك، ظل الإبداع الثقافى على ازدهاره، برغم التهديد المتزايد من قبل المجتمع المشيأ. فالأدب القصصى ـ ربما بوصفه إبداعاً بويطيقياً حديثاً ـ والتصوير المعاصر هما من أشكال أصيلة من الإبداع الثقافى، حتى لو قلنا إنهما لم يستطيعا أن يكونا ، ولو لمرة واحدة على صلة وطيدة بوعى جماعة اجتماعية محددة .

وقبل أن نمضى فى دراسة العمليات التى ينتج عنها هذا الانتقال المباشر للحياة الاقتصادية داخل الحياة الأدبية، والعمليات التى تجعل ذلك ممكناً، ربما كان من الواجب أن نسجل: أنه على الرغم من أن هذه العمليات تبدو متعارضة مع مجمل تراث الدراسات الماركسية للإبداع الثقافى، فإنها مع ذلك تثبت صحة واحدة من أهم التحليلات الماركسية للتفكير البرجوازى التى سميت نظرية تقديس السلعة (فيتيشية السلعة) والتشيؤ، وتم هذا بطريقة هادئة وغير متوقعة. ويؤكد هذا التحليل الذى يراه ماركس واحداً من أهم اكتشافاته، أن الوعى الجماعى فى مجتمعات السوق (أو فلنقل فى أنماط المجتمعات التى يسيطر عليها النشاط الاقتصادى) يفقد تدريجيا كل الواقع النشط ويميل إلى أن يصبح مجرد تقديس للحياة الاقتصادية [٦] ، ثم يميل إلى الزوال فى آخر الأمر .

من الواضح إذن أن بين هذا التحليل بالذات من تحليلات ماركس والنظرية العامة للإبداع الأدبى

والفلسفى لدى الماركسيين المتأخرين الذين افترضوا دوراً نشطاً للوعى الجماعى ـ لا نقول إن بينهما تناقضاً ولكن بينهما عدم انسجام. ولم تتخيل النظرية المتأخرة أبداً عواقب ذلك على علم اجتماع الأدب كما هو فى عقيدة ماركس، إذ تقع فى مجتمعات السوق تعديلات جوهرية على وضع الوعى الفردى والوعى الجماعى، كما تقع ـ ضمنياً ـ على تصور العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية. لقد تم تحليل ظاهرة التشيؤ على مستوى الحياة اليومية لدى ماركس أولاً، ثم تم تطويرها بعد ذلك لدى لوكاتش فى مجالات الفكر الفلسفى والعلمى والاجتماعى، وتبناها فى النهاية عدد من المنظرين فى ميادين علمية متنوعة، وقمت أنا نفسى بنشر دراسة حول هذه الظاهرة. ومن ثم سيبدو، ولو للحظة على الأقل، أنه قد تم إثباتها من خلال الحقائق التى جاءت فى التحليل السوسيولوچى لشكل قصصى محدد.

حين نقول ذلك ينشأ سؤال مؤداه : كيف يتم صنع الحلقة التى تصل بين الأبنية الاقتصادية وتجلياتها الأدبية، فى مجتمع تظهر فيه هذه الحلقة **خارج نطاق الوعى الجماعى**.

من هذا المنطلق، سوف أصوغ الفرضية التى تقول بوجود نشاط متآزر لأربعة عوامل مختلفة، كما يلى:

أ ـ على أساس من السلوك الاقتصادى ووجود القيمة التبادلية، ولدت فى فكر أفراد المجتمع البرجوازى **مقولة «التوسط»** بوصفها شكلا من أشكال الفكر الأساسية التى تم تطويرها أكثر فأكثر، مع ميل ضمني إلى إحلال وعى كلّى زائف محل هذه المقولة، حيث تصبح القيمة الوسطية قيمة مطلقة، ومع ذلك تختفى القيمة المتوسَّط إليها. أو فلنقل بعبارة أوضح: إن هذا يتم مع نزوع إلى التفكير فى كل القيم من منظور التوسط، على أن يكون هذا النزوع مقترناً بنزوع إلى جعل المال والمكانة الاجتماعية قيماً مطلقة، وليس مجرد توسّطات تقدم مدخلاً إلى قيم أخرى ذات طابع كيفى .

ب ـ بقى عدد من أفراد هذا المجتمع إشكاليين فى جوهرهم، بقدر ما ظلت القيم الكيفية مسيطرة على تفكيرهم وسلوكهم، حتى وإن كانوا غير قادرين على تخليص أنفسهم كليّة من وجود التوسّط الممزِّق الذى هو فعالية تتخلل البناء الاجتماعى كله.

وأول من يدخل ضمن هؤلاء الأفراد المبدعون، والكُتّاب، والفنانون، والفلاسفة والمنظرون، ورجال النشاط.. إلى آخر هؤلاء ممن يحكم تفكيرهم وسلوكهم قيمةُ عملهم قبل كل شئ، حتى وإن لم يتمكنوا من الفرار بشكل نهائى من تأثير السوق، ومن الترحاب الذى يبسطه عليهم المجتمع المشيَّأ .

ج ـ ولأنه لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة فردية خالصة، فإن الأرجح فى هذه الحالة ألا يتمكن نوع الرواية من الظهور والنمو إلا بقدر ما يكون **غير مرتبط بالمفاهيم**، وعاطفياً، وساخطاً. ولقد نمت الرغبة الجامحة فى الوصول إلى قيم كيفية فى المجتمع كله، أو ربما نمت بين الطبقات الوسطى فحسب، حيث تأتى الغالبية العظمى من الروائيين [(٧)] .

د ـ وأخيراً، توجد فى المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التى لا تجاوز الفرد، غير أن لها مع ذلك هدفاً شاملاً ومصداقاً عاماً داخل هذه المجتمعات . هذه هى قيم الفردانية الليبرالية المحكومة بالوجود الفعلى للسوق القائم على التنافس (فى فرنسا كانت قيم الحرية، والمساواة، والملكية الخاصة .. وفى ألمانيا كانت **قيم الملكية** ومشتقاتها : التسامح، وحقوق الإنسان، وتنمية الشخصية .. إلخ)، وعلى أساس من هذه

القيم ظهرت سيرة حياة الفرد، وهى السيرة التى أصبحت العنصر الأساسى فى الرواية. وهى تفترض هنا على كل حال شكل الفرد الإشكالى بناء على ما يلى:

١ ـ التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين الذين تمت الإشارة إليهم فى الفقرة (ب) .

٢ ـ التناقض الداخلى بين الفردانية بوصفها قيمة شاملة أفرزها مجتمع برجوازى، والقيود المهمة والمؤلمة التى يفرضها هذا المجتمع نفسه على إمكانات تنمية الفرد .

ويبدو لى هذا التصور الافتراضى مؤكداً من خلال الحقيقة التالية: عندما تم استبعاد واحد من هذه العناصر الفردانية الأربعة، بالتدريج من خلال تحول الحياة الاقتصادية، وحلول الاقتصاد القائم على التكتلات والاحتكارات محل الاقتصاد القائم على التنافس الحر (وهو تحول بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر، لكن معظم الاقتصاديين يجعلون نقطة التحول الأساسية بين سنتى ١٩٠٠و١٩١٠) ـ عندما حدث هذا شاهدنا تحولاً مماثلاً فى الشكل الروائى بلغ ذروته فى الذوبان التدريجى، ثم الاختفاء للشخصية الفردية، أى لشخصية البطل. وهو تحول يبدو لى محدداً بطريقة عامة جداً، خلال فترتين اثنتين :

أ ـ **الفترة الأولى،** هى الفترة الانتقالية التى جاء خلالها اختفاء أهمية الفرد بمحاولات لإحلال القيم التى أفرزتها إيديولوجيات مختلفة محل سيرة الحياة التى هى محتوى العمل القصصى؛ إذ على الرغم من أن هذه القيم أثبتت أنها أضعف من أن تنتج أشكالها الأدبية الخاصة بها فى المجتمعات الغربية، فإنها قد تعطى لشكل كان موجوداً وفقد محتواه السابق فرصةً جديدة للحياة. على هذا المستوى أولاً وقبل كل شئ، كانت أفكار الوحدة، والواقع الجماعى (المؤسسات، والعائلة، والمجموعة الاجتماعية، والثورة ... إلخ)، وهى أفكار كانٌ قد تم إنتاجها وتطويرها فى الفكر الغربى عن طريق الإيديولوچيا الاشتراكية .

ب ـ أما الفترة الثانية فهى التى بدأت، بدرجة أو بأخرى، مع كافكا، وتستمر حتى **الرواية الجديدة** المعاصرة التى لم تصل بعد إلى نهاية ما . وهى فترة تتميز بالتخلى عن أية محاولة لإحلال واقع آخر محل البطل الإشكالى وسيرة حياة الفرد . كما تتميز بالاجتهاد من أجل كتابة رواية تغيب فيها الذات ولا يوجد فيها أى بحث متقدم [٨] .

وهى رواية تفعل هذا دون أن يقال: إن هذه محاولة للحفاظ على الشكل الروائى، عن طريق إعطائه محتوى يرتبط ولا شك بمحتوى الرواية التقليدية (أنها رواية تملك دائماً الشكل الأدبى المعبّر عن البحث الإشكالى وغياب القيم الإيجابية) . غير أنها، مع اختلافها عنها اختلافاً جوهرياً (إذ إنها تنطوى على استبعاد لعنصرين أساسيين من عناصر المحتوى المحدد للرواية هما سيكولوچية البطل الإشكالى، وقصة بحثه الأعمى) كانت تفرز فى الوقت نفسه توجهات متوازية إلى أشكال مختلفة من التعبير. قد نجد هنا عناصر من سوسيولوچيا مسرح العبث (بيكيت، ويونسكو، وأداموف خلال فترة معينة) كما نجد أيضاً عناصر من السوسيولوچيا الخاصة بجوانب معينة من الرسم غير الرمزى .

ولابد لنا أن نشير أخيراً إلى مشكلة قد تكون ـ وينبغى أن تكون ـ موضوعاً لبحث أخير. إن الشكل الروائى الذى ندرسه هنا هو فى جوهره شكل للنقد والمعارضة، إنه شكل يقاوم مجتمعاً برجوازياً نامياً . والمقاومة الفردية إنما ترتد، داخل الجماعة، إلى عمليات فيزيقية **عاطفية لا ترتبط بالمفاهيم؛** ذلك أن المقاومات الواعية التى قد تبلور أشكالاً أدبية تنطوى على إمكانية بطل إيجابى (وعى معارضة بروليتارى فى المقام الأول، من ذلك النوع الذى كان ماركس يأمل فيه ويؤكده) لم تنم فى المجتمعات الغربية بما فيه الكفاية. وهكذا

تشبت الرواية ببطلها الإشكالى ـ على عكس الرأى التقليدى ـ أنها شكل أدبى يرتبط على نحو خاص بتاريخ البرجوازية، وليس بالتعبير عن الوعى الفعلى أو الوعى الممكن لهذه الطبقة .

وتبقى المشكلة هنا حول ما إذا لم تكن هناك، فى موازاة هذا الشكل الأدبى، تنمية لأشكال أخرى يمكن أن تتماثل مع القيم الواعية والرغبات الجامحة للبرجوازية وأود أن أشير فى هذا الصدد، إشارة هى محض اقتراح افتراضى، إلى إمكانية أن يشكّل عمل بلزاك ـــ الذى خضع بناؤه للتحليل من هذا المنظور ـــ التعبير الأدبى العظيم والوحيد عن العالم كما بنته القيم الواعية للبورجوازية : الفردانية ، الظمأ إلى القوة ، المال ، الجنس وهى القيم التى تغلبت على القيم الإقطاعية القديمة : الإيثار الإحسان ، الحب ..

قد ترتبط هذه الفرضية ، سوسيولوجياً ـ إذا ثبت أنها صحيحة ـ بالحقيقة القائلة إن عمل بلزاك يقع بالضبط فى الفترة التى شكلت فيها الفردانية ـ تاريخياً وفى حد ذاتها ـ وعى البرجوازية التى كانت مشغولة ببناء مجتمع جديد ، ووجدت نفسها فى أعلى وأقوى مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية الحقيقية .

ولابد أن نسأل أنفسنا أيضا : لماذا لم ينل هذا الشكل من أشكال الأدب القصصى ـ باستثناء هذه الحالة الوحيدة ـ إلا أهمية ثانوية فى تاريخ الثقافة الغربية؟ لماذا لم ينجح الوعى الفعلى ولا الرغبات البرجوازية مرة ثانية ، وعبر القرنين التاسع عشر والعشرين، فى خلق الشكل الأدبى الخاص بها ، وهو الشكل الذى قد يكون فى المستوى نفسه للأشكال الأخرى التى يتألف منها التراث الأدبى الغربى؟

وأود أن أطرح فى هذا الصدد مجموعة قليلة من الفرضيات العامة ؛ فالتحليل الذى قمت به منذ قليل يشمل واحدة من أكثر الروايات أهمية ، وهى تشكل حالة تبدو لى الآن مفيدة فيما يتصل بكل أشكال الإبداع الثقافى تقريباً . وفيما يتعلق بهذه الحالة يتألف التعبير الوحيد الذى يمكننى أن أراه للحظة ، من عمل بلزاك [9] الذى كان قادراً على إبداع عالم أدبى ضخم ينبنى على قيم فردانية خالصة ، فى لحظة تاريخية كان الناس فيها تحركهم قيم تاريخية كانت آخذة فى إنجاز هبّة تاريخية مهمة (إنها الهبّة التى لم تكتمل على حقيقتها فى فرنسا حتى نهاية الثورة البرجوازية فى عام ١٨٤٨).

باستثناء هذه الحالة الوحيدة (ربما لابد أن يضيف المرء هنا استثناءات أخرى قليلة وممكنة لم ألتفت إليها) يبدو لى أنه لم يكن هناك إبداع أدبى وفنى مفيد إلا عندما كان هناك طموح إلى التعالى من قبل الفرد ، وبحثٌ عن قيم كيفية مجاوزة للفرد . لقد كتبت مستخفاً بسكال المتغير : «إن رجلا يمضى فى إثر رجل» ، وهذا يعنى أنه لايمكن للرجل أن يكون أصيلا إلا بقدر ما يفهم نفسه ، أو يشعر بنفسه جزءاً من كل متطور، ويضع نفسه فى وضع تاريخى أو متعال ومجاوز للفرد . غير أن الإيديولوجيا البرجوازية المحكومة بوجود النشاط الاقتصادى ، مثلها فى ذلك مثل المجتمع البرجوازى نفسه ـ هذه الإيديولوچيا هى بالضبط أول إيديولوچيا فى التاريخ تكون دنيوية وتاريخية على نحو جاد فى الوقت نفسه . إنها أول إيديولوچيا تتوجه إلى إنكار أى شيء مقدس ، سواء كانت قداسة العالم الآخر فى الأديان السماوية أو القداسة الملازمة للمستقبل التاريخى . وهذا هو السبب الأساسى، فيما أرى ، الذى جعل المجتمع البرجوازى يخلق أول شكل من أشكال الوعى غير الاستيطيقى فى جوهره . إن السمة الرئيسية للإيديولوچيا البرجوازية ، أى العقلانية ، تتجاهل فى تجلياتها المتطرفة أى وجود للفن . لا وجود للجماليات الديكارتية أوجماليات سبينوزا ، أو حتى جماليات باومجارتن . إن الفن مجرد شكل هزيل من أشكال المعرفة .

ليس من قبيل المصادفة إذن ألا نجد أية تجليات أدبية عظيمة للوعى البرجوازى نفسه ، باستثناء مواقف قليلة محددة؛ ففى مجتمع يحكمه السوق يكون الفنان

فرداً إشكالياً كما قلت من قبل ، وهذا يعنى أنه فرد منتقد ، ومعارض للمجتمع .

ومع ذلك كان للإيديولوچيا البرجوازية المتشيئة قيمها الرئيسية . وهى قيم كانت أصيلة فى بعض الأحيان ، مثل قيمة الفردانية ، وكانت فى أحيان أخرى قيماً تقليدية خالصة ، مثل التى يسميها لوكاتش « وعياً زائفاً» وفى أشكالها الأكثر تطرفاً: سوء النية و « ثرثرة » هيدجر. لقد دخلت هذه الأنماط ـ الأصلية منها والتقليدية ـ ضمن الوعى الجماعى ، حيث كانت قادرة فى النهاية ـ وفى الوقت نفسه الذى تنتج فيه شكل الرواية ـ على إنتاج أدب مماثل يحكى أيضاً تاريخاً فردياً وكافياً بطبيعته، لأن القيم المفهومية كانت مضمّنة ، واستطاعت أن تصور بطلا أيجابياً .

وسوف يكون أمراً طريفاً أن نتتبع التعرجات فى أشكال الرواية الثانوية التى تتأسس، بتلقائية كاملة، على الوعى الجماعى. وربما ينتهى المرء إلى سلسلة متنوعة جداً: من أن أدنى الأشكال حيث نمط ديلاى، إلى أعلى الأشكال التى يمكن أن نجدها عند كتاب مثل ألكسندر دوماس أو إيوجين سو. وربما كان ينبغى أن نضع فى هذا المستوى أيضاً، وفى **موازاة الرواية الجديدة**، مطبوعات رائجة معينة من تلك التى تحكمها أشكال جديدة من الوعى الجماعى.

على كل حال ، إن الصورة التخطيطية التى حاولت رسمها فيما مضى تبدو لى كأنها تمدنا بإطار عام لدراسة سوسيولوچية لشكل الرواية . وسوف يكون لمثل هذه الدراسة أهميتها القصوى بصرف النظر عن موضوعها الخاص ؛ فسوف تشكل إسهاماً لا يستهان به فى دراسة الأبنية الفيزيقية لمجموعة اجتماعية محددة ، وللطبقات الوسطى على وجه الخصوص .

الملاحظات والمراجع:

١ ـ چورج لوكاتش: **نظرية الرواية**، ١٩٧١ (ترجمة أ . بوستوك) لندن، مطبعة ميرلين.

٢ ـ رينيه چيرار: **الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية**، ١٩٦١، باريس جراسيت.

٣ ـ أيًا ما كان الأمر، لابد أن أقول هنا إن نطاق مصداق هذه الفرضية فى رأيى لابد أن يختبر، لأنه على الرغم من أن الفرضية قد تكون طُبّقت على أعمال مهمة فى تاريخ الأدب مثل (دون كيشوت) لسيرفانتس و(الأحمر والأسود) لستندال و(مدام بوفارى)، و (التربية العاطفية) لفلوبير، فإنه لا يمكن تطبيقها أبداً على La) Chartreuse de parme) إلا على نحو جزئى، ولا يمكن تطبيقها أبداً على أعمال بلزاك، وهى الأعمال التى تحتل مكانة مرموقة فى تاريخ الرواية الغربية. ومهما يكن من أمر، فإن تحليلات لوكاتش تجعلنا قادرين ، فيما يبدو لى مثلاً، على الشروع فى الدراسة السيكولوچية الجادة للشكل الروائى.

٤ ـ توجد فى فكر هيدجر، كما فى فكر لوكاتش، هوة واسعة بين الوجود (الكلية بالنسبة للوكاتش) وما يمكن أن نتكلم عنه بصيغة إشارية (ما هو فى حكم الحقيقة) أو بصيغة طلبية (ما هو فى حكم القيمة).

وهذا هو الفارق الذى يضعه هيدجر بين الوجود Ontological والوجود المتعين Ontic. ومن هذا المنظور تبقى الميتافيزيقيات التى هى واحدة من أعلى أشكال الفكر وأكثرها تعميقاً ـ تبقى فى التحليل الأخير تحت سيطرة الوجود المتعين ontic .

بينما يتفق كل من هيدجر ولوكاتش على ضرورة التفرقة بين الوجود Ontological والوجود المتعين The Ontic، رالكلّى والنظرى، والافتراضى والميتافيزيقى ـ تختلف مواقفهما اختلافاً جوهرياً فى الطريقة التى يتم به فهم العلاقة بين هذه الأشياء؛ ففكرة لوكاتش، بوصفها فلسفة للتاريخ، تتضمن فكرة الوصول إلى وجود المعرفة، والأمل فى التقدم، وخطر التقهقر. إن التقدم عنده إذن هو أن نجمع بين الفكرة الوضعية ومقولة الكلية ، أما التقهقر فهو أن نباعد بين هذين العنصرين فى نهاية الأمر. ومهمة الفلسفة هى بالضبط تقديم مقولة الكلية بوصفها أساس كل بحث جزئى، وكل انعكاس على المعلومات الوضعية.

ويقيم هيدجر، على الجانب الآخر، فصلاً حاداً (وهو فصل مجرد ومفهومى) بين الوجود Being والمعطيات الموجودة datum، بين الوجود والوجود المتعين، بين الفلسفة والعلوم الوضعية، مستبعداً بهذا أية فكرة عن التقدم والتقهقر. إنه يصل فى النهاية أيضاً إلى فلسفة فى التاريخ، لكنها فلسفة مجردة ولها بعدان: الأصيل وغير الأصيل، الانفتاح على الوجود ونسيان الوجود.

ومن هنا، فإنه على الرغم من أن مصطلحات چيرار هيدجرية الأصل فإن تقديمه لمقولتى التقدم والتقهقر يجعلها على صلة بلوكاتش.

٥ ـ بينما يبقى كل تبادل مشيّئاً لأنه يعتمد على فوائض القيمة وحدها، أو لأن له طابع تبادل القيم الاستعمالية التى لا يستطيع الأفراد أو المجموعات إنتاجها فى ظل اقتصاد طبيعى فى جوهره ـ بينما يحدث هذا، لا تظهر البنية العقلية للتوسط أو تبقى ثانوية. إن التحول الأساسى فى تطور التشيؤ ينتج عن مجىء ظاهرة الإنتاج من أجل السوق.

٦ ـ إننى أتحدث هنا عن «انعكاس وعى» عندما يخضع محتوى هذا الوعى، ومجموعة العلاقات بين العناصر المختلفة لهذا المحتوى (ما أسميه «بنيته») ـ يخضع لفعل مجالات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية، دون أن يحاول مقاومتها. ولا ينتشر هذا الموقف على المستوى العملى أبداً فى المجتمع الرأسمالى؛ فهذا المجتمع يخلق، على كل حال، ميلاً إلى التناقص السريع والتدريجى فى تأثير الوعى على الحياة الاقتصادية، ويخلق على العكس ميلاً إلى التزايد المستمر فى تأثير القطاع الاقتصادى من الحياة الاجتماعية على محتوى الوعى وبنائه.

٧ ـ نشأت هنا مشكلة يصعب حلها الآن، لكن البحث السوسيولوچى الملموس سيحلها يوما ما، أعنى مشكلة«الصندوق المصوت» "Sound - Box" لما هو جماعى، ووجدانى وغير مرتبط بالمفاهيم، وهذا ما يجعل تطور شكل الرواية ممكناً.

أعتقد ـ بادئ ذى بدء ـ أن التشيؤ فى الوقت الذى يميل فيه إلى تبديد وإدماج المجموعات الجزئية فى المجتمع كله، ومن ثم يميل إلى حرمانها من نطاق محدد يخصها ـ فى الوقت نفسه يكون له طابع مناقض لحقيقة الكائن الإنسانى الفرد البيولوجية والسيكولوچية، وهى الحقيقة التى لا يمكن أن تفشل ـ بدرجة أو بأخرى ـ فى التوالد عبر الكائنات الإنسانية الفردية. وهكذا تخلق ارتكاسات المقاومة (أو إذا ما أصبح هذا التشيؤ متفسخاً بالنسبة لارتكاسات الهرب من المقاومة، وبطريقة نوعية غاية فى التقدم) تخلق مقاومة متكررة للعالم المشيّأ، وهى المقاومة التى ستشكل أرضية الإبداع الروائى.

ويبدو لى أخيراً أن هذه الفرضية على كل حال تحتوى على فكرة مسبقة ولا دليل عليها : وجود طبيعة بيولوچية لا يستطيع الواقع الاجتماعى أن يمحو تجلياتها الخارجية محواً تاماً.

ومن المحتمل تماماً أن تكون مقاومة التشيؤ ـ حتى و إن كانت مقاومة وجدانية ـ محددة فى طبقات اجتماعية معينة وعلى وجه التخصيص. وهى طبقات لابد للبحث الوضعى أن يحددها.

٨ ـ لقد حدد لوكاتش زمن الرواية التقليدية عن طريق الافتراض التالى : «لقد بدأنا طريقنا، وانتهت رحلتنا». ويمكن للمرء أن يحدد الرواية الجديدة عن طريق النصف الأول من هذه الجملة، وقد يتحدد زمنها عن طريق الجملة التالية : «إن الطموح هناك.. لكن الرحلة انتهت» (كافكا ـ ناتالى ساروت) أو ببساطة عن طريق توضيح أن «الرحلة انتهت فعلاً.. رغم أننا أبداً لم نبدأ طريقنا» (الروايات الثلاثة الأولى لروب جرييه).

٩ ـ منذ عام مضى، وعندما كنا نتناول المشكلات نفسها، ونشير إلى وجود الرواية ذات البطل الإشكالى ووجود فرع الأدب القصصى ذى البطل الإيجابى، كنت قد كتبت: «سألخص هذا المقال أخيراً بتساؤل كبير: حول الدراسة السوسيولوچية لأعمال بلزاك، هذه الأعمال التى ألّفت فيما يبدو لى شكلاً من الرواية خاصاً بها، وهو الشكل الذى دمج عناصر مهمة تنتمى إلى نوعى الرواية اللذين أشرنا إليهما، وربما يكون الشكل الذى أعاد تقديم أهم شكل للتعبير القصصى عبر التاريخ».

كانت الملاحظات التى صغتها فى هذه الصفحات محاولة ـ بتفاصيل أوسع ـ لتطوير الفرضية التى ألمحت إليها فى هذه السطور.

قراءة النصوص القصصية *

كارلهاينز ستيرل

لكى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص القصصية : علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته [1] . فبرغم كل الإشارات الممكنة للواقع فى النص القصصى، فهو يتميز بأنه إنشاء غير إشارى non-referential composition . وهكذا، فإن كل الإشارات إلى الواقع فى القص لها وظيفتها فى إطار شعرية النص الذى يمكن أن يتجه إلى الواقع وتجربته الجماعية بدرجة أو بأخرى. وإذا كان النص التداولى الإشارىPragmatic referential text يمكن تصويبه بواسطةمعرفتنا بالواقع، فإن النص القصصى ـ فى انحرافه الممكن عن الحقائق ـ لا يمكن تصويبه بل تفسيره أو نقده [2] . ولكن هذه «الرخصة» التى تنأى بالنصوص القصصية عن مجرد تصوير الواقع، تفرض دافعية وثيقة الصلة بطبيعة القص ذاته. فتعريف القص يشير إلى اختلاف، لا اتفاق، مع واقع حال معين. فإذا افترضنا أن انحرافاً ما ليس مجرد خطأ، فإن إدراك القارئ له قد يمنحه مفتاحاً لفهم المقصد البنائى للنص ودافعيته الشعرية. والمهمة الأولى للقارئ فى النصوص التداولية pragmatic texts والقصصية هى استخلاص أطروحة النص والمنظور الذى تقدم من خلاله. وعلى نقيض النصوص التداولية، فإن العلاقة بين الأطروحة وواقع الحال فى النصوص القصصية ليست محددة تحديداً دقيقاً، كما أن الموقف القصصى يقدم بحيث لا يكون له نتائج حقيقية تقع على القارئ، إذ يلعب القارئ دوراً غير مرتبط بسياق حياته الشخصية، وينطبق ذلك على المؤلف لأن دوره لا يخرج عن حدود النص. ولا تتم عملية القيام بالأدوار

* هذا البحث فصل بعنوان The reading of fictional texts من كتاب (**القارئ فى النص** Reader in the text)للباحث كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl المعروف بأبحاثه فى نظرية الاستقبال. قامت بالترجمة نشوى ماهر، مترجمة وباحثة مصرية.

فى فراغ إذ هى عملية مبنية على موقف اتصال ضمنى يتميز به القص عن غيره. وقصص الخيال العلمى خير مثال لبناء الموقف القصصى. وطبقاً لنظرية كات هامبرجر Käte Hamburger ، فإن قصص الخيال العلمى تبين أن صيغةالماضى قد تفقد دلالتها الزمنية فى ظروف معينة؛ ذلك أن هذه القصص تكتب باستخدام صيغة الماضى. وتظهر هذه الوظيفة التقليدية للخيال العلمى عندما نفترض، من منظور القارئ، موقفاً ما يقع فى المستقبل أو فيما بعد المستقبل من المنظور القصصى الضمنى الذى يبدو المستقبل التالى له ماضياً [٣] .

وبرغم اختلاف وضع الخطاب التداولى عن القصصى، فإن هذا الاختلاف لايؤثر بالضرورة على الاستقبال الفعلى للنصوص القصصية. وثمة شكل من أشكال الاستقبال للنصوص القصصية يمكن أن نسميه «شبه تداولى» quasi- pragmatic . وفى الاستقبال شبه التداولى يتم تجاوز حدود النص القصصى من خلال وهم يخلقه القارئ بنفسه، وهو وهم يمكن مقارنته بالاستقبال التداولى الذى يجاوز عادة حدود النص فى محاولة لملء الفراغ أو لسد الفجوة بين الكلمة والواقع. وفى الاستقبال شبه التداولى يتم إزاحة القصص عن أصلها اللغوى دون أن يكون لها مكان فى عالم الأحداث الفعلى للقارئ خارج حدود النص .

إن قراءة القصص حسب مفهوم الإيهام المحاكى mimetic illusion تعد شكلاً بدائياً من أشكال الاستقبال له ما يبرره ولو نسبياً؛ فقد يجد القارئ نفسه مدفوعاً لتمثل الأدوار القصصية وهذا يتوقف على حيوية الوهم[٤] . مثال ذلك تجربة الطفل مع الأشياء الخيالية؛ وهى أنقى أنواع هذا الشكل من أشكال الاستقبال وأبعدها عن القيود. ويبدو أن لعالم الحكاية الخيالية حضوراً حقيقياً؛ إذ إن الوسيط اللغوى لا يزال خارج دائرة إدراكه. ذلك هو السبب فى الأثر القوى لما هو خيالى على الطفل برغم تقييده باللغة. فعند قراءة الحكايات الخيالية يواجه الطفل تجسيدات لأشكال ذهنية تمثل خبرات لديه مثل الخوف والأمل والسعادة والشقاء والدهشة والفزع؛ مع ذلك فإن متعة التكرار لدى الطفل تبين رغبته فى السيطرة على هذه الخبرات المجسمة فى عالم من الخفايا الغريبة. وبدلاً من الخضوع لهذا العالم الخيالى، يدخل الطفل هذا العالم فى دائرة من الحركة. ففى (الكلمات Words) لـ«سارتر Sartre » يرينا هذا الفيلسوف أنه عاش بلا تحفظ، عندما كان طفلاً، فى عالم خيالى منسوج من اللغة، إلا أن خبرته بهذا العالم الوهمى أكسبته وعياً باللغة وبقدرتها على خلق الوهم[٥]. إن سمة الوهم المرتبطة بالاتصال القصصى - التى لم يدركها الطفل - ستظل بلا معنى إن لم يحافظ عليها اتساق فكرى معين ينشأ فى نسيج التعبير الخاص بالنص القصصى نفسه. وبرغم أن الطفل لا يزال يجهل العلاقة بين الوهم والاتساق الفكرى، فإن إدراك هذه العلاقة شرط لحدوث الخبرة الجمالية بمجرد الاتجاه إلى تقصى هذا الوهم الإشارى تقصياً جاداً. ولا يمكن لأى وهم، إلا الوهم القصصى، أن يتحول إلى خبرة جمالية تستمر ولا تستنفد نفسها فى إطار الوهم.

يمكن لأى نص قصصى أن يُقرأ قراءة ساذجة . وهذا شكل بدائى من الاستقبال نتعلمه فى الاتصال اليومى، وبرغم ذلك فثمة أشكال خاصة من القصص لاتهدف إلا إلى استقبال شبه تداولى. وفى تلك الحالات يتم إخفاء البنية اللغوية للسرد لتيسير إقامة الجسر بين القصص والوهم الإشارى، ونجد ذلك بصفة خاصة فى نوع من الأدب التافه الذى لا يسعى إلى شىء سوى تشجيع القارىء على خلق واقع وهمى[٦]. وينتج هذا النوع من الأدب بغرض استثارة قوالب مكررة Stereo-types من الخيال والوجدان تحاول إخفاء أثر اللغة فى أصل صنع هذا الوهم. وهذا النوع من الوهم يتميز عادة بعنصر وجدانى قوى، وهو مبنى على قوالب مكررة من

الإدراك والسلوك والحكم تستمد حركتها من النص. ويأخذ التوتر الوجدانى للنص قارئه إلى خارج النص نفسه ويضعه فى حالة وهمية من التوقعات وإشباع التوقعات. فالتوقعات الناجمة عن أوهام لم يتم إشباعها يحكمها الخوف والرجاء، وهى مشاعر يمكن أن نسميها «مؤشرات للضغط الوهمى» vectors of illusory tension. ويعطى هذا التوتر نوعاً من الاتساق للعالم الوهمى خارج حدود النص ويتم تعزيز هذا التوتر على مستوى الخطاب السردى باستخدام منظومة من المثبتات تعمل على توطيد الوهم الذى خلقه النص؛ فالراوى يؤكد القصة بشهادته الشخصية، وتؤكد القصة ذاتها من خلال سلسلة من الأحداث، وتؤكد المفاهيم السردية بعضها بعضاً عن طريق وضوح تداخل علاقاتها، كما يتم تأكيد التوقعات التى أثارها العالم الخيالى عن طريق إشباع هذه التوقعات. وأخيراً يتم تأكيد رؤية القارئ للعالم إذ إن النص لم يثر فيه إلا القوالب المكررة التى صنعها بنفسه وتمد هذه المنظومة من التأكيدات القارئ بتوجه واضح orientation إذ تملأ له كل الفجوات أثناء قيامه بتحويل الرواية إلى وهم (وهم الواقع). وهذا النمط من القراءة، شبه التداولية، غالباً ما يذيب الحدود المميزة للنصcontours of the text ويلفقها فى خط واحد وهمى متصل. ويستجيب القارئ لمثيرات النص بأشكال مكررة مستمدة من خبراته الخاصة. ولأنه غير واع بهذه التداولية، تبدو هذه الأوهام التى هى من اختلاقه؛ محتملة الحدوث وحقيقية. وبذلك يحول القارئ عدم إمكانية القصص السردى إلى إمكانية وهم من صنع الذات. إن العلاقة بين الاستقبال شبه التداولى وأحد أشكال القصص التى تعتمد عليه تماثل ظاهرة مشابهة فى مجال الفنون الجميلة. فالناظر إلى صورة ما، دون الوعى بعملية التصوير حاصراً وعيه فى الشئ المصوّر يستدرج إلى عالم وهمى خارج هذه الصورة ذاتها. وبتعبير أدق، فإن هذا العالم الوهمى ليس خلفية للصورة بل مقدمة لها، لأن الناظر إليها استبدل قوالبه المكررة الخيالية داخله بالعلامات التصويرية Pictorial Signs. وفى هذه الحالة، يمكن للصورة، مثل «الأدب التافه»، أن تقتصر على إغراق مشاهدها فى الوهم الذى خلقه لنفسه. ويمكن تحقيق ذلك دون الحاجة إلى أساليب جمالية معقدة؛ فالرسم السطحى وإبهامه التصويرى الذى يمكن استبداله بقوالب مكررة مثال صريح على قدرة الاستقبال على إخراج المتلقى من حدود التداول الفنى إلى عالم من الخيال الخالص.

والرواية الشعبية على وجه الخصوص شكل من أشكال القص يفترض استقبالاً شبه تداولى؛ فالقراءة هنا مجرد وسيلة لغاية أخرى ألا وهى بناء الوهم. وإن قراءة هذا النوع من الأدب الذى يجتذب اهتمام سوسيولوچيا الرواية لا تستحق اسم القراءة، وذلك أنها منفصلة عن الأنماط العليا للإدراك الواعى؛ فالقراءة الوافية للرواية التى تتخطى الاستقبال شبه التداولى إلى أشكال أعلى من الإدراك هى وحدها التى تناسب المكانة الخاصة للقصص، ولا يمكن للقارئ أن يؤدى المهارات التى يتطلبها النص أو يتناوله تناولاً صحيحاً إلا إذا كان واعياً بالأنشطة المتنوعة الكثيرة المتضمنة فى مفهوم القراءة. فالقراءة الوافية للأدب تستلزم تنوعاً يمكن تحليله مع استحالة تفصيل هذا التنوع تفصيلاً كاملاً باستخدام أية نظرية، ولا يمكن تحقيق مثل هذه القراءة إن لم يصاحب فعل القراءة تأمل نظرى Theoretical Reflection.

إن الاستقبال شبه التداولى للنصوص القصصية يجد أصدق تمثيل له فى شخصية «دون كيشوت» إذ يمثل قارئاً تتحول لديه القصص إلى وهم تحولاً يصل إلى احتلال مكان الواقع. ويمثل بطل أول «لارواية» anti-novel حديثة ، وهو «دون كيشوت» ، النموذج الأصيل للقارئ الذى تمكنت منه القوة الوهمية للنص، وتحولت

القوالب المكررة لقراءاته إلى قوالب مكررة من أفعاله التداولية واللفظية لأنه فقد كل وعى بالنص بوصفه نصاً. وإن مسألة تحويل «النص المفقود» للواقع ذاته إلى نص تمثل نتيجة ساخرة للقراءة التى استسلمت للقوة المركزية للاستقبال Centrifugal Power of reception.

تحرم القراءة شبه التداولية للنصوص القصصية هذه النصوص من بنيتها اللغوية المجسدة. وهذا التعبير المجسد عن النص لن يعيه إلا نوع من القراءة يمكن أن نسميه بالجذب المركزى Centripetal لأنه يوجه اهتمامه إلى «القصصية» ذاتها بدلاً من الخضوع لقوة الطرد المركزى للقصص أو صنعها للوهم. وعند وضع أطر مرجعية لهذا الأسلوب من القراءة يمكن لنظرية الأدب أن تقدم احتمالات استقبال لم تكن معروفة إلا على نحو جزئى من خلال تواريخ استقبال الأعمال المفردة نفسها. وهكذا، يمكن أن تقدم نظرية الأدب طرقاً جديدة فى القراءة تستطيع بدورها أن تمنح القراءة مكانة جديدة فى المجتمع .

إذا أردنا أن نبقى على الدور الذى يقوم به الأدب فى الاتصال، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصى بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال. وكل ما لدينا من توصيف لكيفية قراءة عمل أدبى بعينه لا يتعدى منحى جزئياً، لاتعكس خصوصيته تجربة الاستقبال بكل تعقيدها. وهذا التوصيف مطبوع بالمفاهيم والتقاليد والأهواء المعاصرة له بالإضافة إلى اهتمامات الناقد الخاصة. ومن هنا؛ فإن ما يرتبط بقراءة ما فى وقت أو مكان معين لا يعنى بالضرورة اتفاقه مع التصميم الغالب على العمل الذى يظهر من خلال موضوعات هذا العمل. وإن عزل وإبراز جانب خاص من العمل من شأنه أن يجعل الاستقبال بمثابة منظومة جديدة من الرؤى. ولأن القراءات المختلفة قد لا تتبع تصميماً موضوعيا thematic scheme واحداً فى تناول موضوعات العمل، يغدو من الصعب استخلاص معنى عمل معين من تاريخ قراءاته. وبرغم أن دراسة تاريخ الاستقبال ضرورية لتأويل النص ولتحديد موقعه بين النصوص الأخرى فإنها ليست بمستوى تعقيد المعنى الذى يقدمه النص ذاته. ولذلك، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية تكميلية فى القراءة تستمد معاييرها المتعلقة باستقبال النصوص القصصية من مفهوم القصصية ذاته. وحتى إن لم تكن العلاقة بين إنتاج النص واستقباله فى عالم القصص تتمتع باستقرار العالم التداولى نفسه، فإن الاتصال القصصى يفترض إجماعاً على وضع القصصية. إن تحليل هذا الإجماع سيبرهن على أن نوع القراءة الذى يشترطه «العقد القصصى» يجب أن يكون من أكثر أشكال القراءة تعقيداً. إن تاريخ القصص هو تاريخ تنامى تعقدها، وهويشير دائماً إلى زيادة تعقد المهارات المطلوبة للإدراك.وكذلك فإن تاريخ مهارة القراءة يشير إلى الاتجاه نحو مزيد من التعقد. وهكذا نشأت أشكال من الاستقبال تتعدى القراءة التداولية الساذجة بمراحل .

إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلاً أعمق للسمات المميزة للقص عموماً. ولقد رأينا أن القصص، بوصفها إنشاءات حرة، لا يمكن أن تصوّب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتى مستقل عن عالم المعرفة، أى أن ما يخص عالم القصص لا يمكن انتزاعه منها ونقله إلى السياق العام للمعرفة، كما رأينا أن القصص تفترض شكلها الخاص فى الاتصال وهى تصوغ الدور الضمنى للقارئ، ويجب علينا الآن أن نناقش مفهوم القص تفصيلاً.

من حيث المبدأ، تُستخدم اللغة بطريقتين مختلفتين؛ إذ لها وظيفة إشارية كما فى الوصف أو

السرد حيث تتحقق وظيفة الإشارة إلى الذات، ففى «النصوص النظامية Systematic Texts» تكتسب اللغة وظيفة الإشارة إلى الذات إذ تهدف إلى توضيح استخدام اللغة فى النصوص الإشارية؛ على أن ثمة استخداماً آخر للغة يمكن أن نسميه استعمالاً إشارياً زائفاً Pseudo referential ، ففى الاستخدام الإشارى الزائف للغة لا توجد ظروف الإشارة خارج النص، بل ينتجها النص نفسه، وفى النصوص التى تستخدم اللغة استخداماً إشارياً زائفاً، أى النصوص القصصية، لا توجد طريقة للتمييز بين ما قصد المؤلف أن يقوله وما قاله بالفعل، وهذا الاستخدام الإشارى الزائف للّغة شكل خاص من أشكال الاستخدام الإشارى الذاتى لها الذى لم تحدد سماته بعد. ومن المهم أن نؤكد أن الاتجاه شبه التداولى نحو النصوص القصصية والوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النصوص القصصية لا يرتبطان ارتباطاً مباشراً؛ بل يجب تجاوز الاستقبال شبه التداولى حتى يمكننا إدراك الوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النص القصصى، فالوظيفة الإشارية الزائفة فى اللغة ليست إلا إشارية ذاتية فى شكل إشارية زائفة. وهكذا يتبين أن النصوص القصصية السرعية إحدى صور النصوص النظامية، إذا كانت كلمة «نظامية» تشير إلى النصوص الحريصة على شروط استخدام مصطلحاتها المتأصلة.

وتظهر هنا معضلة تحتاج إلى تناول خاص؛ إذ يجب أن نتطرق أولاً إلى العلاقة بين التجربة والمفهوم، وهى علاقة شديدة الأهمية لفهم الاستخدامات الإشارية، والإشارية الذاتية، والإشارية الزائفة للمفاهيم التى تم التعبير عنها لغوياً. فالمفاهيم أدوات لتنظيم تجاربنا وتوصيلها . وحسب مصطلحات الظواهرية Phe-nomenology فهى جوانب تندرج تحتها التجارب، ويمكن تصنيف هذه التجارب إلى طبقات، فبعد التعبير عن هذه المفاهيم باللغة يمكن حذفها من سياقها الإشارى ليتسنى تناولها لذاتها، وبهذا يصير المفهوم ذاتى الانعكاس self-reflexive لأنه يردّ إلى ذاته . وفى هذا الوضع، أى وضع النصوص النظامية ، تساعد المفاهيم على بناء التصميمات المنظمة للتجارب، ولن يتم ذلك إلا على حساب التجريد الذى يفرض استبعاد اعتبارات خصوصية الموقف الذى تستخدم فيه هذه المفاهيم ووظيفتها الإشارية الخاصة داخل هذا الموقف ، وهذا العيب المصاحب للاستخدام النظامى ذاتى الإشارة للمفاهيم يعوضه الاستخدام الإشارى الزائف للمفاهيم فى النصوص القصصية . فمن المؤكد أن ارتباطات المفاهيم فى القصص ليست ارتباطات جامدة كما هو الحال فى النصوص النظامية ، بل إن هذا الارتباط يقترح إمكانات لاستخدام المفاهيم وتنظيم التصميمات لتصنيف الخبرة، وإن العلاقة غير المستقرة بين المفاهيم المختلفة تعوضها البنية المغلقة الموحدة التى يتميز بها التداول القصصى ، فحتى العناصر الإشارية التى تظهر هذا السياق «اللاإشارى» تعد جزءاً من هذه الوحدة . على سبيل المثال ، من شأن ربط إشارة إلى مشهد حقيقى بقصة مؤلفة أن يدمج المشهد الحقيقى فى الإطار الأسطورى المغلق لهذه القصة. فأعمال بودلير Baude-laire وبروست Proust وجارثيا ماركيز Garcia Marquez أمثلة على تحويل المشاهد الحقيقية إلى أسطورية بإدماجها فى سياق قصصى موحّد. وكذلك فإن المشهد المؤلف قصصياً قد يصبح جزءاً من خبرتنا الخاصة بالمشاهد الحقيقية. وهكذا يتواصل الواقع المرسوم فى القصص مع القصص المرسوم فى الواقع.

ليس إطار العمل المغلق الخاص بالقصص نتيجة اتساق نظامى بل هو منظومة من الرؤى المرتبطة بتصميم سائد * Predominant scheme أو بنية

* الأصل الألمانى لهذا المصطلح هو "Relevanzfigur" ، وقد قدم له مترجم النص من الألمانية إلى الإنجليزية أربع ترجمات هى :

1 - Predominant scheme .
2 - Structural matrix .
3 - Overall design .
4 - Main structuraldesign .

تركيبية Structral matrix كبرى تمثل مكافئاً للتجربة. إن القص، باستخدامه الإشارى الزائف للغة، يستطيع أن ينظم علاقات واضحة بين المفاهيم وعلاقات جديدة تختلف كثيراً عن القوالب المكررة للتجربة. وأخيراً فبوسع القص أن يخلق أشكالاً من التجربة لما تستقر فكرياً بعد. وهكذا يقدم القص المفاهيم ويعدّلها من خلال تناول هذه المفاهيم تناولاً تجريبياً أو غير نهائى. وكذلك يقدم القص تجارب ذات مفاهيم مسبقة-Preconceptual experience، فكل مفهوم فى النص القصصى تحدده علاقته بمفاهيم النص الأخرى جميعاً. والتحديد القصصى من خلال الاستعانة بعدد محدود من المفاهيم الأخرى يشبه الاستخدام التداولى لكل مفهوم. وعلى ذلك، فإن القص يقدم إطار عمل لاستخدام ألفاظه يكتسب نوعاً من الخلفية المعيارية. فمن المفيد أن نلاحظ أن المعاجم الفرنسية المعتمدة تفضل استخدام النماذج القصصية الشهيرة لتدلل على الاستخدام المعيارى normative للمصطلحات. بل إن النصوص القصصية تسمح بالتناول المفصّل للموضوعات المرتبطة بتجارب ذات مفاهيم مسبقة. وذلك فى إطار عمل فكرى ممكن، وإن هذه الإمكانية تنشأ من الوضع الفكرى الخاص بالنصوص القصصية؛ فإذا تصورنا أن العلاقات النظامية بين المفاهيم علاقات اعتيادية جاز لنا أن نعتبر العلاقات الإشارية علاقات موقفية. فالقصص يتميز بإمكانية فريدة تسمح له بمشاهدة التفاعل بينهما. وهكذا، يمكن أن تقدم العلاقات الاعتيادية تقديماً غير نهائى بوصفها موقفية والموقفية بوصفها اعتيادية.

فإذا كانت النصوص النظامية والقصصية ذاتية الإشارة، فإن النصوص القصصية تختلف عن النصوص النظامية فى جانب فاصل. ففى النصوص القصصية لا تقوم ذاتية الإشارة بدورها على مستوى المفاهيم فحسب، بل إنها شاملة. وتحتاج هذه السمة الفاصلة إلى تفصيل.

عند قراءة النصوص التداولية، يجب أن يكون القارئ قادراً على إعادة بناء أو فهم الموقف المقدّم فى النص وعلى وعى بالمنظور الذى يقدم منه هذا الموقف، وقادراً على فهم المجال المرتبط بخطاب النص والقصد التداولى من ورائه. ويتجاوز القصد التداولى الذى وراء النص حدود هذا النص وهو الذى يقدم له البنية الأم الخاصة به. وبينما يستتبع الاستقبال شبه التداولى للنصوص القصصية التداولية المرتبطة بالاستقبال التداولى نفسها، يظل هناك اختلاف واحد جوهرى؛ حيث يجب فى النصوص القصصية استخلاص شروط الموقف الاتصالى من النص ذاته.

لا تحتاج قراءة النصوص القصصية بوصفها نصوصاً قصصية، إذن، إلى شكل مختلف تماماً من أشكال الاستقبال، بل تحتاج شكلاً يتطلب من القارئ أن يخطو خطوة إضافية ضرورية يفرضها الموقف القصصى ذاته. ولكى يفهم القارئ القصص، عليه أن يستقبلها أولاً بوصفها محاكاة mimesis من نوع القراءة شبه التداولية الذى تحدثت عنه. وهكذا، فإن البعد الجديد للاستقبال الذى يميز القراءة الصحيحة للرواية يعتمد على العكس العام للعلاقة بين «الموضوع theme» و«الأفق horizon» كما نعرفها فى حركة الاستقبال «الطبيعى» أى التداولى وشبه التداولى(٧). وما يعد «مشيراً signifiant» فى الاستقبال شبه التداولى ليس إلا «أفقاً» لما يعد «مشاراً إليه signifié» من ناحية الموضوع. بينما، عند تناول النصوص القصصية بالتفسير فيما يعرف بالدائرة الهرمينوطيقية أو التأويلية، قد يغدو هذا المشار إليه «signifié» أفقاً للمشير «signifiant» الموضوعى وللعمليات التشكيلية بين «المشير signifiant» الأول الذى له إشارة ملموسة والمشار إليه الأخير signifie الذى له وهم إشارى referential illusion.

وبينما تتم حركة الطرد المركزى للنص فى القراءة التداولية نحو بناء معناه آلياً ،ودون مجهود، فإن حركة

الجذب المركزى Centripetal movement المعاكس، وهى السمة المميزة للقصص، غير معتادة ومرهقة ولها اشتراطات منهجية. ويزيد المجهود المطلوب فى القراءة عندما يكون النص القصصى نتاج إجراءات نصية خارج حدود الاتصال اليومى المعتاد. إن تبادل الأماكن بين الموضوع والأفق يمكن أن يكشف البنية القصصية الملموسة للنص بطريقتين مختلفتين، أولاً: من خلال تبادل «رأسى» يركز اهتمامه على الطبقات اللغوية والمستويات التعبيرية وبذلك يعطيها استقلالاً جمالياً نسبياً يتخطى الدور الجمالى المعتاد، ثانياً: عن طريق التبادل «الأفقى» داخل مجال المعانى: بما أن مبدأ القصص يقوم على احتمال تبادل الموضوع والأفق، فإن كل مستويات البنية ليست مجرد وسائل بل هى مراحل تطور القصص. ويعد مستوى المعنى، برغم ذلك، أبرز مستويات البناءات القصصية. ومن منظور المعنى ـ أو من منظور معاكس ـ أى من أفق المعنى تستمد كل مستويات البناء القصصى دورها. وكذلك، فإن هذا المستوى هو الذى يفسر التوترات الوجدانية والمشاعر التى يمر بها القارئ إذ تساهم فيها كل المستويات النصية. إن المستوى الفكرى للرواية هو الأساس «المعتاد Prosaic» لكل حالات التحول إلى وهم إشارى بل أكثرها جنوحاً. ولن نتمكن من تقدير البعد الوجدانى تقديراً مناسباً دون أن نهتم بالمستوى الفكرى للرواية؛ وهذا يفسر الضرر الواقع على الأعمال الروائية التى تعتمد على استقبال شبه تداولى من جراء تحويل الاهتمام من الوهم الذاتى الذى يخلقه القارئ إلى أسلوب فكرى واع فى التفسير. وهذا التحويل للاهتمام يقدم فائضاً surplus من الاستقبال لا يحتمله بناء أو تعبير التداول وهذا يكشف فقر البنية الفكرية التى كان القارئ قد غطاها بقوالبه الفكرية المكررة stereo types . إن تحويل المنظور من الوهم الموضوعى thematic illusion والفكرية الأفقية horizontal Conceptuality إلى المفهوم الموضوعى thematic Concept والوهم الأفقى horizontal illusion يستلزم أولاً وعى القارئ بالاستخدام شبه الإشارى للغة بوصفه ذاتى الإشارة، وكذلك فهمه للقصص بوصفها تنظيماً خاصاً مكوناً من تصميمات كثيرة من أجل تنظيم التجربة. ويعتمد هذا النوع من الاستقبال على ربط التفاصيل القصصية بمنظومة فكرية واحدة. ولقد وصف «كانط kant» المهارة الخاصة التى يحتاجها هذا النوع من الاستقبال وصفاً تفصيلياً فى كتابه (نقد الحكم Critique of Judgement) . وتتيح النصوص القصصية تدريباً دائماً لقدرة الحكم التى تمكن الفرد من فهم الخاص بوصفه مظهراً للعام (وقد سماها كانط «الحكم المتأمل» reflecting Judgement)[8]، وهذا ما قد يمنح قراءة القصص جدوى تتعدى حدود القصص والجماليات.

إن (قدرة) الحكم ضرورية لاكتشاف العلاقات بين المنظومة والإدراك Scheme & Realization التى يقدمها النص نفسه، ولاكتشاف المفاهيم المستترة التى توجه البناء المُستَوِى للنص Linear. وفهم النص معناه القدرة على وضع المادة التى نتناولها أثناء القراءة فى مكانها من منظومة المفاهيم التى تنظم هذا السياق. وليست هناك قراءة تسمح لنا بترجمة البنية المستوية للنص إلى بنية متعددة الطبقات ورؤية النص القصصى بوصفه امتداداً وشكلاً هرمياً للبنية ينطوى على تنوع كبير من التجارب، إلا القراءة التى تنظر لهذا النص من جهة المفاهيم. وهكذا يمكن أن يعد النص نسيجاً من الأبنية المتعانقة تتبع ترتيباً مستوياً وآخر شديد التعقيد. وإن إدراك هذا الترتيب الثنائى أساس ما يمكن أن نسميه «الشعرية المتغلغلة فى النص» .

وتخضع عملية إبراز الخاص فى الرواية دائماً إلى تبديل فكرى: فمن جانب، تشكل المفاهيم الرئيسية

نظرتنا إلى الخاص. ومن جانب آخر، يظهر الخاص هذه المفاهيم فى ضوء معين إذ تمثل تجربة القراءة الحالية الخلفية الخاصة لهذه المفاهيم. ويستمد ما يشكل فهمنا للعلاقات الفكرية التى يقدمها أو ينطوى عليها النص من البنية المستوية لهذا النص. وعلى حكم القارئ أن يتخطى هذه البنيــة المســتـوية للنص. إذ ينبـغى النظر إلى هذا الاسـتـواء النصى فى ضـوء عـلاقـتـه بالتنظيم الفكرى الهرمى للنص بوصفه كلاً. والنص يفسر نفسه إذ يعبّر لغوياً عن بنيته الهرمية ويقدم للقارئ نمطاً لقراءته. إن البـعـد المعرفى للنص مبنى على طبـقـات مـختلفـة من المعانى، وينتظم البناء الفكرى فى شكل هرم فكرى من المعـــانى[٩] . ويستطيع القارئ استبيان هذا التنظيم الفكرى أثناء الكشف عن مسـتـوى النص، إذ قـد تحدد البنيـة المستـوية للنص تأويل البنيـة الفكرية وتمييـز أهم مواضعها. وتمييز أهم المواضع أو التبئير فى النص -Focal ization هو الذى يكشف عن التـوجـه الفكرى للنص القـصـصى وهو كـذلك من أهم عناصـر النصـوص التـداوليـة؛ إذ يكشف عن حـال أو مـوقف مـعين. ولا يمكن لنا أن نبـدّل منظورنا إلى النص إلا بقـراءة ثانيـة، فـفى القـراءة الأولى وجـدنا نصـاً يتـجـرك صـوب إظهـار تدريجى لمنظومته، والآن نجده بنظرة استرجاعيـة داخل إطار عـمل هذه المنظومـة. وتحـدث فى القـراءة نقلة فى المنظور تنقل القـارئ من القـصص إلى الوهم، وربما استوت الرواية عـالماً أمـام ناظرى القـارئ بسبب الوهم الإشارى، ولا يمكن لهذه النقلة أن تحدث إلا بأن تعزز جملُ الختام الجملَ الافتتاحية للعمل، ولكن عند قراءة القصص للمرة الثانية يكون القارئ فى موقف يمكنه من تحـديد موقع أى جزء فى النص بالنسبة (ليمين) سياقه ـ أى الجزء الذى تمت قراءته من النص يسار * هــذا السيـاق ـ أى الجزء الذى لم يُقرأ بعد . وعندما يتوحد السياقان وتتيسر رؤية الجزء المعزول فى سياقه المتكامل يمكن تحـديد مـوضـعـه داخل الهـرم الفكرى. وهكذا تقودنا القراءة الثانية من الاستقبال شبه التداولى الذى ينتج الوهم إلى استقبال القصص بوصفه قصصاً وحينئذ فقط يمكن أن تخضع الشخصيـات القـصـصـيـة لحكم القارئ النقــدى[١٠] .

وينبغى أن تُفهم النصـوص التداولية وفقـاً للقـصـد الذى يكون خارج النص. ولكن النصوص القصصية ذاتية الإشارة تحتـاج تحليـلاً للنص فى ذاته. أما الانتـقـال من استقبال النصوص التداولية إلى دراسة النصوص القصصية فيـمكن أن يشبّه بالانتقال من مستوى ذى بعدين اثنين إلى فضاء ذى ثلاثة أبعاد. تقوم الهندسة الإقليدية -Eu clidus على تكرارية متزايدة من الأبعاد الجديدة تبدأ من النقطة Point إلى الخط line، ومن الخط إلى المستوى Plane، ومن المستوى ثلاثى الأبعاد three- dimensional إلى الفضـاء متعـدد الأبعاد multi dimensional space ويمكننا أن نستخدم هذا البناء استخداماً استعارياً فنقول : إن الكلمات نقاط نصية وعندما تدخل فى جمل تصير خطاً نصياً، وعندما تشكل مجموعات من الجمل على مستوى المعنى تسمى المستويات النصية، واستمراراً لذلك يظهر النص القصصى فى صورة فضاء نصىّ ترتبط كل عناصره النصية ببعضها البعض، إذ إن الطبيعة الإشارية الزائفة للنصوص القصصية تفترض ضرورة النظر إلى كل مفهوم فى النص فى ضوء باقى المفاهيم[١١] .

وبما أن النص فضاء نصىّ يملك عدداً لا حصر له من العلاقات الممكنة، فإنه سيعد من منظور القارئ ـ فضاء أو وسطاً للتأمل[١٢] بإمكانه أن يظل يستكشفه دون أن ينفـد[١٣]. وذلك يفسر استحالة الوصول إلى فهم مطلق للنصوص القصصية. يقول «ڤاليرى» عن عملية كتابة النصوص الشعرية إنها لا تكتمل أبداً بل تتقاطع. وهذا ينطبق على عملية الاستقبال إذ لا يحدها إلا قدرة القارئ على فهم العلاقات التى لا تنتهى والتى

* فى النص الأصلى العكس : أى اليسار يمين واليمين يسار لاختلاف اتجاه الكتابة العربية عن اللاتينية [المترجمة] .

تكوّن المعنى المتكامل للنص القصصى. وأن حدود الاستقبال ترجع إلى الحكم والإدراك الذاتى للقارئ وكذلك القيود التى يفرضها الموقف التاريخى الذى تتم قراءة النص فى سياقه.

وبرغم أن عمل الاستقبال لا يتوقف أبداً، فإنه ليس بالضرورة عملية اعتباطية... إذ يجب أن يتبع استقبال النص القصصى منهجاً معيناً إذا أردنا أن نضع أيدينا على كنز العلاقات التى يتضمنها؛ فثمة جوانب فى النصوص القصصية لا يمكن أن تفسر بغير عملية استقبال منهجية مبنية على نظرية للقصص، ولا يمكن أن يفسرها أسلوب عملى سابق للنظرية. إن العلاقات التى يمكن أن توجد فى نص قصصى محدودة عدداً ونمطاً، لأنها خاضعة للحدود الفاصلة للقصص وبنيتها الأم matrix . ورغم أن القارئ الذى يستكشف النص يجد عدداً كبيراً من العلاقات الخاصة بالموضوع واحتمالات لعلاقات غير مرتبطة بالموضوع، فإن حدود القصص محددة تحديداً واضحاً. وإن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها، بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع والخلفية البناء النصىُّ المرتبط بها. وفى أثناء المشاركة فى عالم القصص والوهم الذى تثيره، يعيش القارئ فى عالم يرتبط ببعضه البعض ولا تشوبه جوانب غريبة من الواقع على خلاف ما يحدث فى التجربة الحياتية؛ ففى القصص يساهم كل شئ - حتى العارض - فى المنظومة العامة، وعندما يحطم الشئ العارض الأوهام فهذا لأجل استثارة أوهام ثانوية، ويجب أن يقر قارئ القصص بأن النصوص القصصية لها أساس نظرى. وعلى ذلك، فكل شئ فى الرواية له ارتباط بها .

إن التنقل بين التحديد وعدم التحديد determinacy & indeterminacy هو الذى يحدد شكل النص ويصوغ منظومته السائدة التى تحدد بدورها عملية الاستقبال بل تحدد دور القارئ الضمنى (١٤) . ويقدم النص منظومات ثانوية لا حصر لها خلاف تلك التى يحددها تصميم بنائها العام ، إذ يستطيع القارئ أن يبنى عدداً غير محدود منها من منظور قراءته الخاص، ولكن يجب أن ترتبط هذه المنظومات بالبنية الأم للنص. إن الاعتقاد بأن النص يفرض منظومته السائدة، من شأنه أن يمنع اعتبار الأجزاء الغامضة - أو غير المحددة - فى النص مبررات لإبداع القارئ، إذ يجب النظر إلى هذه الأجزاء بوصفها تعديلات فى المنظومة العامة، وعلى القارئ أن يستوعب هذه التعديلات أثناء تتبعه للعلاقات النصية بين التحديد وعدم التحديد. وهنا ، أختلف مع جماليات الاستقبال التى يقول بها - «وولفجانج إيزر Wolfgang Iser» والتى ظهرت فى مقالتيه : (عملية القراءة The Reading Process) ، و (واقع القصص The Reality of Fiction)(١٥) . وعلى عكس عدد كبير من الدراسات حول الجوانب الاجتماعية والتاريخية لاستجابة القارئ، يركز مدخل «إيزر» الظواهرى على فعل الاستقبال ذاته وبهذا يضيف بعداً جديداً لجماليات الاستقبال، وأنا أتفق معه فى ذلك فى مقالى هذا ولكنى أختلف عنه فى مفهومى للنص إذ أعتقد أن النص يخلق لنفسه «بنية أمّاً» يجب أن ترجع كل الأبنية الثانوية إليها، وكذلك فإن «إيزر» يعتبر بناء المعنى إنجازاً أصيلاً للقارئ (١٦) . فهو يعتبر القراءة عملاً إبداعياً أصيلاً حيث يملأ القارئ فجوات وفراغات عدم التحديد بالاعتماد على قوة خياله، وهو ينجز النص إذ إنه يستمر فى خلق تكوينات دائمة التغيّر، وبذلك يدخل القارئ فى القصص ويعيشها بوصفها نوعاً من «الواقع» المعقد. ويرى «إيزر» أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل فى عملية خلق الأوهام ونسفها وفى الوقت نفسه تكوين أشكال من المعنى وتبديدها. وإذ يبدأ القارئ من لحظات

عدم التحديد أو الغموض فإنه فى الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعى ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبداً مع معنى معين بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغيّر (١٧) .

وبرغم أن عرض «إيزر» شديد الإيحاء والتأثير بسبب دقته وفطنته الظواهرية، فإنه يبالغ فى وزن الدور الإبداعى للقارئ. وتعد نظرية «إيزر» نظرية لمتغيرات الاستقبال تعتمد على الثوابت الخاصة بالنص فحسب. ولأن «إيزر» لا يناقش مشكلة العلاقات الممكنة بين الثوابت والمتغيرات فى عملية الاستقبال ذاتها، فإن نظريته تغفل مساحة من عدم التحديد هى المسؤولة عن تذبذبها بين كونها نظرية فى الشكل أو فى المادة. إن نظرية تقتصر على متغيرات الاستقبال لا يمكن أن تتعدى القول بأن الاستقبال فى كل مرة نتيجة جملة متشابكة من المتغيرات. والنماذج التى يفضلها «إيزر» هى روايات «جويس Joyce » حيث لا عمل تقريباً لثوابت الاستقبال التى كانت تمثل أساس النصوص القصصية التقليدية. فعزل البطل هنا يرتبط بالموقف الانعزالى للراوى والقارئ على السواء. وإذا بدت نظرية متغيرات الاستقبال مناسبة فى هذه الحالة لتبيان شروط التجربة الجمالية، فإن هذه النظرية لا تبدو مناسبة فى حالة القصص التقليدى .

وأرى أن نظرية «إيزر» تمحو معالم ما أعتبره السمة المميزة للقصص، ألا وهى قدرته على التعبير عن نظام من الرؤى Perspectives تقدم للقارئ تجربة تختلف اختلافاً تاماً عن تجارب الحياة اليومية. ففى الحياة الحقيقية لا يمكن الحصول على «الموضوع» إلا باستخلاصه دائماً من سياق يمثل أفقاً لبؤرة الاهتمام أما قارئ القصص فيقابل علاقة قائمة بالفعل بين الموضوع والأفق حددها النص نفسه، وإن هذه العلاقة هى ما يصوغ موضوع التداول . ويقدم القصص إمكانية لترتيب التجربة أو بناء نماذج ممكنة للتجربة ليس بوصفه واقعاً «reality » بل بوصفه لا واقعاً « nonreality »،

لذلك ـ يجب تصحيح القراءة شبه التداولية التى تخلق أوهاماً ـ ليس بقراءة مختلفة فحسب بل بشكل من الاستقبال يعترف بسمة الإشارية الذاتية التى تميز القصص. حينئذ فقط يكشف النص عن بعد التأويل الذاتى الذى يحتويه والذى يجب أن يرتبط به تأويل القارئ ويظهر ما ينطوى عليه لا توازن imbalance متعمد بين التحديد وعدم التحديد، والذى يقضى عليه عندما يقوم القارئ بملء الفجوات النصية من إبداعه الخاص. ذلك أن اللا توازن شئ أصيل فى النص وهو الذى يوجّه اهتمام القارئ الضمنى فى موقف الاتصال القصصى.

إن ما أسميتها «المنظومة السائدة للنص» هى مظهر لديناميكية موضوعية تتكشف تدريجياً من خلال عرض عدد معين من السياقات المتتابعة كما فى الديناميكية الممتدة فى الرواية أو من خلال وجود سياقات متزامنة مع بعضها البعض كما فى ديناميكيات الشعر المكثفة . وعن طريق التعبير عن منظومة سائدة ـ ولا شئ غيرها ـ يقدم النص القصصى تجربة ليست بالضرورة مستمدة من واقع ما خارج النص بل متضمنة فى عالم التداول نفسه؛ الجمالى المبنى بناء ذا معنى. كما يجب أن أؤكد أن الآراء التى تتبع منظومة معينة فى النص القصصى، لا تتوازى مع آراء الحياة اليومية بل تستولد داخل النص حيث تكون لها وظائف نصية خاصة. إن الكتابة الإبداعية للقصص تخلق، أو على الأقل تجرب، منظومات جديدة من الرؤى (١٨) ، وإن عالم القصص ساحة لتنافس الآراء الجديدة والأساليب الجديدة فى تقديم هذه الآراء. وربما نظرنا إلى الرواية على أساس أنها تشكل أفق حياتنا اليومية وذلك بتقديمها لنماذج جديدة لتنظيم تجربتنا .

ويمكننا أن نفهم المنظومة السائدة للنص القصصى بالاهتمام الشديد بالأبنية النصية وعدم نسيان طبيعة الاستقلالية الإشارية للقصص. ويؤكد «إيزر» على

الإشارية الذاتية باعتبارها سمة فى الخطاب القصصى بل نقطة انطلاقه: «تهيئ سمة الانعكاسية الذاتية فى الخطاب القصصى للخيال الظروف الملائمة لخلق شئ خيالى » [١٩]. ويعتبر «إيزر» أن استثارة الظواهر الغائبة أو غير الحاضرة بمثابة الإنجاز الخاص بذاتية الإشارة [٢٠]. ولكن هذه السمة الخاصة ليست وقفاً على النصوص القصصية لأن التأريخ كذلك يستثير الظواهر الغائبة. إن مفهوم الإشارية الذاتية شديد الأهمية لفهم النصوص القصصية، ولو أن «إيزر» يعتبر أن أهميته تقف عند حدود تقديم الظروف المطلوبة للاستقبال الإبداعى. وهكذا، لا يمكن أن نعتبر القصص «حدثاً» ينبغى على القارئ أن يقوم بترتيبه وإكسابه المعنى، بل يجب أن يعتبر المظهر الفريد لتنظيم معقد من المفاهيم؛ وهذه المفاهيم هى التى تصوغ تصميمه العام وتقدمه فى صورة نموذج للتجربة. على هذا الضوء، تكتسب طبيعة عدم التحديد وعدم الاكتمال والتفتت الخاصة بالقصص مكانة نظرية ما كانت لتأخذها لو أننا قصرنا الاعتماد على إبداع القارئ [٢١]. وعلى سبيل المثال، فعمل مثل (أوبرا أوبيراتا Opera Aperta) لا يمكن أن يقرأ قراءة مناسبة إلا بأن نتجنب التوقف عند القراءة شبه التداولية غير الناضجة التى من شأنها أن تمسخ هذا العمل وتحوله إلى ما يبدو «صورة معنى» تامة. ولا يمكن أن تؤخذ كل جوانب العمل فى الاعتبار وكذلك إمكانية انفتاح هذا العمل إلا بتغيير القراءة شبه التداولية إلى قراءة انعكاسية. ينقد «بيير ماشيرى Pierre Macherey فى دراسته (نحو نظرية فى الإنتاج الأدبى Pour une théorie de la production Litteraire) من منظور النتاج الأدبى نظرية أمبيرتو إيكو Umberto Eco عن (Opera aperta) والدور الذى تنسبه إلى إبداع القارئ فى إكمال العمل [٢٢]. ويبدو أن أسلوب إيزر لا يسلم من هذا النقد برغم تعقده:

«إن ما لم يفصح عنه داخل العمل ليس فراغاً ــ يجب ملؤه أو خسارة يجب أن تعوض، فلسنا نتعامل مع نقص مؤقت يمكننا أن نتممه، بل علينا أن نعترف بالمكانة المهمة لكل ما لم يقل داخل أى عمل» [٢٣].

ويجب أن ندعم استقبال النصوص القصصية بخلفية نظرية تسمح لنا برؤية معانى الفراغات والتناقضات النصية، إذ تحتاج النصوص القصصية من القارئ أن يبنى رؤى تجريبية تخضع لمنظومة موحدة تتجاوز أفق حياته اليومية وتفتح عليه تجارب جديدة.

إن طبيعة الإشارية الذاتية التى يتميز بها النص القصصى تشترط على القارئ أن ينظر إلى بناءاتها الشكلية فى إطار أفق بناءات المضمون. وفى أثناء قراءة نص قصصى ينبغى على القارئ أن يضع فى اعتباره سمة الإشارية الزائفة لمضمون هذا النص وأن يرجع هذا المضمون إلى المفاهيم التى تظهره. وهكذا، يلعب الشكل دوراً مسيطرا فى النصوص القصصية، إذ إنه يحدد بنيانه ونمط الاستجابة التى يستحثها. ويجب أن نفسر هذه النقطة بصورة أدق، حتى نتجنب سوء الفهم . إن الجانب الشكلى من القصص لا يمكن اختزاله إلى قواعد جماليات الشكل، وفقاً لمبدأ الفن للفن، ولا لفكرة الصيغة البنائية الجوهرية، فسمة الشكل القصصى يحددها دورها الخاص فى تنظيم المفاهيم فى منظومات ممكنة من أجل ترتيب الخبرات. فالتمثيل القصصى ليس تمثيلاً للعالم بل تمثيلاً لأشكال ممكنة من ترتيب الخبرة. وأنا أتفق فى هذه النقطة مع «إيزر». إن المشار إليه فى النص القصصى هو المشير بالنسبة للشكل وهذا لا يشمل أو يستثنى علاقة المحاكاة بين المشار إليه والواقع. فالنصوص القصصية أوسع أفقاً من النصوص الإشارية لأنها تعرض أشكالاً من التجارب الممكنة وتخلقها فى شكل رؤى تنتسب لمنظومات موحدة. ولا يكشف عن الجانب الشكلى فى القصص إلا التحول من وهم المحاكاة الذى تفرزه القراءة شبه التداولية إلى القصص

وتعبيرها الإشارى الزائف. وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية؛ فروايات مثل رواية فلوبير (التربية العاطفية L'Education Sentimentale) ورواية بروست (البحث عن الزمن الضائع A la recherche du Temps Perdu)، ورواية توماس مان Thomas Mann (دير زيربيرج Der Zauberberg) لا تكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففى هذه الروايات يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذى تتحكم فيه حركة الطرد المركزى للاستقبال لأسلوب الإنشاء ذاته. وتنطبق هذه الطريقة على شعراء مثل« مالارميه Mallarmé) الذى كان ينظم قصصه تنظيماً يستبعد أية قراءة شبه تداولية؛ فلقد كان يعد القراءات شبه التداولية غير كافية على الإطلاق، وكان يتعمد بناء قصائده فى بناء قصصى متبعاً فى ذلك مفهوماً متطوراً جداً للقصصية لا يزال صالحاً لليوم. إذ كان يعتقد أن القصص والانعكاس يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، وتتسق شعرية قصائده مع هذا المفهوم. ففى قصائده نجد أن التقنية البنائية التى تفيد التشويق والتى تكون ممزوجة بغموض فى المعنى تشير إلى تأجيل الانتقال من المشير إلى المشار إليه وتجذب الانتباه إلى اللغة نفسها بوصفها الوسيط الشعرى. إن قصائده نماذج لما سميناه «تبادل العلاقة بين الموضوع والأفق». فالموضوع الذى يظهر فى قصائد مالارميه فى سياق أفق المعنى، يعد تجسيداً للفعل اللغوى نفسه، وحينئذ فقط، أى فى عملية التبادل المستمر، يمكن أن يظهر معنى السياق الشامل الذى يستحيل، رغم ذلك، عزله عن البناء اللغوى. وإلى جانب التشويق البنائى اللغوى وغموض المعانى التى يجب استبعادها فى عملية بناء سياق معنى، يكون النفى وسيلة أخرى ضرورية فى شعرية مالارميه ذاتية الإشارة. فبدلاً من استثارة الوهم الإشارى، يقود النفى فى القصص مرة أخرى إلى المنظومة الخالصة لبنيان فكرى دون أية حالة إشارية [٢٤] .

تمثل نظرية مالارميه بداية تقليد يعتبر الإشارية الذاتية سمة جوهرية للقصص تستبعد أية إمكانية لقراءة شبه تداولية. إن عدم قابلية القصص الحديث للتحول إلى مجرد وهم لا يمكن أن تعتبر دعوة لتشجيع القارئ على ابتداع قراءة شبه إشارية اعتماداً على إبداعه الخاص بل إن دور القارئ يكمن فى أداء الحركة الانعكاسية للاستقبال؛ تلك التى تستند مسبقاً إلى شكل القصص نفسه. ولن نستطيع أن نفهم خصوصية الشكل القصصى الحديث دون أن نتبع طريقة فى القراءة تتجاوز الاستقبال شبه التداولى. إن نصوص فرانسيس بونج Francis Ponge الوصفية ـ التى تتداخل فيها خبرة الأشياء مع خبرة اللغة ـ وكذلك الألعاب اللغوية الموجودة فى أحدث روايات كلود سيمون Claude Simon، وجون ريكاردو Jean Ricardou و فيليب سولير Philippe Sollers كلها تتبع هذا التقليد وما كانت لتفهم بدون نظرية مالارميه فى القصص ولكن جيرترود شتاين Gertrude Stein اتبعت هذه الفكرة فى القصص قبل جويس. وعلى سبيل المثال فى النصوص القصيرة الغامضة المسماة (الأزرار الحانية Tender buttons) لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشارى هو أفق التنظيم اللغوى الشكلى للمفاهيم الذى يمثل لب الموضوع الشعرى للنص. وقد تم فصل مادة «المعانى» عمداً من أجل التركيز على القوة التنظيمية للغة على مستوى بناء الجمل، ودوره الأساسى فى تشكيل النص.

يتحدى الأدب التجريبى قارئه فى إيجاد أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف إمكانات القصص، كما أن طرق القراءة الجديدة التى يحتاج إليها القصص التجريبى الحديث، بما أتيح لها من تقدم فى مجال النظرية من شأنها أن تهيئ لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية .

الحواشى :

(١) هذا المقال نسخة مترجمة ومراجعة من مقال نشر أول مرة فى "Poetica7" ١٩٧٥ ص ٣٤٥ ـ ٣٨٧ بعنوان " Was heist Rezeption bei Fiktionalten - in Texten?" «ما الاستقبال فى حالة النصوص القصصية؟» . ويسبق أصل المقال تحليل لقراءة النصوص التداولية ويليه عرض لفكرة أن القص هو أفق حياة العالم Life Worldأو حياة العالم هى أفق القص ويشير مصطلح "Rezeption" «الاستقبال» إلى نشاط القراءة وبناء المعنى واستجابة القارئ لما يقرؤه [المترجمان إلى الإنجليزية] .

(٢) انظر مقالتى (ص ٥٢٢ ـ ٥٢٤) "Fiktion, Negation and Wirklichkeit" و(٢٣٥ ـ ٢٤٠) "Der Gerauch der Negation Fiktionalen" فى Positionen der Negativitäte فى "in Fiktionalen Texten" تحرير Harald Weinrich فى " Poetic and Hermeneutik IV " (ميونيخ ١٩٧٥) .

(٣) انظر : " Die Logik der Dichtung " الطبعة الثانية شتوتجارت ١٩٦٨ ص ٤٩ . وبالإنجليزية (The Logic of Literature منطق الأدب) ترجمة M.J.Rose بلومنجلتن ١٩٧٣ .

(٤) من أجل نظرية فى التمثل القصصى انظر : H.R.Jauss "Negativität und Identifikation : Versuch zur Theorie der asthetischen Erfahung" فى " Positionen der Negativität" ص ٢٣٩ ـ ٢٦٣ .

(٥) باريس ١٩٦٤ (ص ٣٧) وبالإنجليزية "The Words " «الكلمات» ترجمة Bernard Frechtman (نيويورك ١٩٦٤) .

(٦) لتحليل تاريخ القراءة وتراجعها فى المجتمع البورجوازى انظر : الدراسة الشاملة «القصص وعامة القراء» ، التى قام بها ك. د. ليفيز Q.D.Leavis الطبعة الثانية (لندن ١٩٦٨) " Fiction and Reading Public "

(٧) الموضوع theme والأفق horizon مصطلحان رئيسيان فى ظواهرية E. Husserl ، انظر Erfahrung und Urteil تحرير L. Landgrebe (هامبورج ١٩٤٨) وبالإنجليزية Experience & Judgement التجربة والحكم تحرير Landgrebe وترجمة H.R. K. Amerik,S.J.S.Chuchill

(Evanton, 111,1973) تأملات فى مشكلة الارتباط Reflections on the problem of Relevance بقلم A.Schütz ، (نيوهافن، ١٩٧٠) حيث يتم عرض نظرية Husserl فى الموضوع والأفق عرضاً مفصلاً، أما الطبعة الألمانية فانظر : Das Problem der relevanz (فرانكفورت ١٩٧١) .

(٨) انظر : «Kritik der Urteilskraft» تحرير K.Vorlander هامبورج ١٩٥٩ص ١٥ «الحكم هو القدرة على فهم الخاص بوصفه مصنوعاً من العام، فإذا عرف العام (القاعدة، المبدأ ، القانون) كان الحكم الذى يشمل الخاص محدداً . أما إذا كان الخاص الذى نبحث له عن عام معروفاً فإن الحكم مجرد صدى أو انعكاس . [هذه ترجمة مؤلف البحث من الألمانية إلى الإنجليزية] .

(٩) كان إنجاردن Ingarden أول من وضع هذه الفكرة تفصيلياً، انظر : «Das Literarische Kunstwerk» الطبعة الثانية (Tübingen 1965) وخاصة الفصل الثانى «العمل الفنى الأدبى Der Aufbau des Literarische » ص ٢٥ ترجمه إلى الإنجليزية George Grabowicz (Evanston,111,1973) .

(١٠) وليس غير هذا النوع الثانى من القراءة يستوفى شروط ما أسماه نيتشه «فن القراءة البطيئة الفيلولوجى» فى مقدمته إلى Morgenröte إذ يقول «يعلمنا الفيلولوجى[فقه اللغة التاريخى] كيف نحسن القراءة ونهضم المعنى ملياً «وتفصيلاً» وبعناية، إذ تترك الأبواب الخلفية مفتوحة؛ وهى قراءة لا يتوقف بعدها التفكير وتحتاج أنامل وعيوناً حساسة Friedrich Nietzche: Werke in dei Banden «تحرير K.Schlechta (ميونيخ ١٩٥٤) [الترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية قام بها مؤلف البحث]

(١١) إن هذا التشابك المعقد بين كل العناصر النصية يزداد إشكالياً عند المؤلف كلما زاد وعيه به . فى تعليقه على كتابه (مدام بوفارى) يصف فلوبير مشكلة المؤلف عندما يصير قارئاً لنصه بينما لم يتم كتابته ، وذلك فى خطاب إلى لويز كوليه Louise Colet بتاريخ ٢٢يوليو ١٨٥٢ . منشور فى Extraits de la Correspondance ou préface à la vie d'écrivain تحرير G. Bolléme (باريس ١٩٦٣ ص ٨٣)، يقول فلوبير إن الكاتب والقارئ سواء فى عدم السيطرة على العمل القصصى .

(١٢) فى رسالة الدكتوراه وعنوانها (Der Begriff der Kunstkritik in der deutcheon Romani- (Ben 1920) . يقدم فالتر بنيامين هذا المصطلح ليصف clig نظرية فردريك شليجل عن الاستقبال . وبرغم أن أثر هذه الرسالة غاب وسط أعمال لاحقة، فإن تحليلها الدقيق العميق لنظريات الاستقبال الرومانسية لا يزال يقدم أساساً قيماً لوضع نظرية حديثة فى القراءة .

(١٣) انظر الطبعة الخاصة من Esprit 12 (١٩٧٤) بعنوان، المحاضرة الأولى : فضاء النص. Lecture 1 : L'espace du texte . ويبين مقال جان ريكاردو «La Rév-olution textuelle Jean Rieardou الثورة النصية» ص ٩٢٧ ـ ٩٤٥ كيف أن الأشكال الأدبية الجديدة تثير أشكالاً جديدة من القراءة .

(١٤) حول العلاقة بين التحديد وعدم التحديد انظر مقالى : p. 240 « Der Gerauch der negation in fikitionalen texten » .

(١٥) انظر ولفجانج إيزر «عملية القراءة : مدخل ظواهرى فى كتاب «القارئ الضمنى » Wolfgang Iser "The Reading Process : A phenomenological Approach" in **the Implied Reader** (Baltimore . 1974) «يثير النص توقعات معينة ونسقطها نحن على النص بطريقة تختزل الاحتمالات متعددة المعانى Polysemantic إلى تأويل واحد باتباعها التوقعات التى استثيرت وبهذا يتم استخلاص معنى عام متفرد. إن طبيعة تعددية المعنى فى النص وعملية خلق الوهم لدى القارئ عنصران متضادان .

وهكذا، فإن بناء المعنى جزء من تكوين الأوهام من خلال القراءة . ففى هذا السياق من المهم أن نشير إلى أن اختزال إمكانات معانى النص يعد بالفعل جزءاً من العملية البدائية الخاصة بالاستقبال التداولى . إن القدرة على اختزال إمكانات المعنى مفترضة فى كل مواقف الاتصال . انظر كذلك : واقع القصص : مدخل وظيفى للأدب « **The Reality of Fiction: A functionalist Approach to Literature** »

New Literary History 7 (1975) P7- 38.

(١٦) انظر : **القارئ الضمنى** ص ٢٩٠ **The Implied Reader** تبدأ تباينات النص فى الظهور عندما نحاول فرض شكل متسق عليه. وهى تمثل الوجه الثانى لعملة التأويل، إذ هى إنتاج عفوى للعملية التى تخلق التباينات بمحاولة تجنبها وإن وجود هذه التباينات هو ما يشدنا إلى النص ويفرض علينا أن نقوم بفحص إبداعى ليس للنص فحسب بل لأنفسنا .

(١٧) تختلف عملية الاستقبال اختلافاً كبيراً حسب قراءة النص من حيث القراءة الهادئة والقراءة بصوت مرتفع أمام جمهور فالقراءة الهادئة تعتمد أساساً على اللغة المكتوبة، أما القراءة بصوت مرتفع فتضيف تنغيماً معيناً وضغطاً معيناً على الكلمات، وهكذا يتم اختزال المعنى العام الشامل فى شكل خاص، ولكن هذا الاختزال نفسه الذى يحد من احتمالات التأويل هو ما يجذب الانتباه إلى وجود احتمالات أخرى .

(١٨) إن تعريف فلوبير الجديد للأسلوب بأنه : manière absolue de voir les choses يمكن أن يستثنى من أى معنى ميتافيزيقى ويؤول على أنه يقصد تحرير الكتابة من أنظمة قوالب الرؤى المكررة وقوالبها اللغوية النمطية (خطاب إلى لويز كوليه بتاريخ ١٦ يناير ١٨٥٢) .

(١٩) « Die Wirklicheit der Fiktion » فى : **Rezeptionsästhetik : Theorie und Praxis** ترجمة المؤلف، (ميونيخ ١٩٧٥) تحرير R.Warning ص ٢٩٢. من أجل نسخة مراجعة ومترجمة لهذه المقالة انظر : « The Reality of Fiction واقع القصص » .

(٢٠) « **Die Wirklicheit der Fikition** » ص ٢٩١.

(٢١) فى هذا السياق يقترح كارل مورير Karl Mourer تمييزاً مجدياً « بين» «فجوات المعلومات» و«الفراغات الشاغرة» التى على القارئ أن يملأها (Formen des Lesens وهو بحث قدم إلى Tagung des Deutchen Romanrsten verbandes أكتوبر ١٩٧٥ فى مانهايم . مع ذلك يجب التنبيه إلى أنه حتى الانفتاح القصصى يفترض مبدأ التمام القصصى .

(٢٢) (باريس ١٩٧٠) **Pour une théorie de la Production Litteraire**

Opera aperta (ميلان ١٩٦٢)

(٢٣) ترجمة المحرر (باريس ١٩٧٠) **Pour une théorie de la Production Litteraire**

(٢٤) انظر مقالى **Position and Negation in Mallarmé's** " Prose Pour Des Esseintes" Yale French Studies no.54 (1977) 96- 117 وذلك لمناقشة أكثر تفصيلاً [المؤلف] .

الفضاء ـ الزمن *

اقتراب سوسيولوجى

كانديدو بيريث جاييجو

مقدمة

البروفسور كانديدو بيريث جاييجو هو أستاذ فقه اللغة الإنجليزية بجامعة «سرقسطة» الإسبانية وعضو International Seminar of Politics and Humanities بجامعة هارفارد ومحاضر نشط فى عدد من الجامعات الأوروبية والأمريكية . وهو تلميذ نورثروب فراى ومطبق لطروحه فى نطاق النقد الأدبى ونقد الرواية على الأخص . نشر عدة دراسات أدبية منها : (البطل الوحيد فى الرواية الأمريكية) و (الأدب والتمرد فى إنجلترا المعاصرة) و (مستويات الدراما عند Marlowe)، إلخ . وله عدة كتب فى نقد الرواية من أهمها : (مورفولوجيا الرواية ــ اقتراب سوسيولوجى من المسألة السردية) الذى ننقل هنا أحد فصوله إلى العربية، و (الأدب والسياق الاجتماعى) (مدريد، دار نشر SGEL ، ١٩٧٥) و (دوائر سردية) (سرقسطة، دار نشر: Universidad ، ١٩٧٥) ثم (سيكوسيميوطيقا) (سرقسطة، دار نشر Universidad، ١٩٨١) ، وجميعها تشكل وحدة واحدة وتسير فى الاتجاه نفسه .

ويطرح بيريث جاييجو، فى كتابه : (مورفولوجيا الرواية) ، عدة تساؤلات تهدف إلى إعادة الرواية إلى سياقها الاجتماعى والبحث داخلها عن نموذج للواقع . وثمة محاولة لدراسة سوسيولوجية المسألة السردية من منظور العلاقات الداخلية للنص السردى سواء أكان ذلك من الناحية اللغوية أم من ناحية المفهوم، وهى محاولة للتوصل إلى نحوية سردية. وإذا كان تشومسكى يطرح عدة قواعد ونظم تحكم النص على أساس الجملة ، فهذا الكتاب يسعى إلى الهدف نفسه ولكن على أساس النص السردى فى مجمله؛ مقتفياً أيضاً أثر فلاديمير بروب ونورثروب فراى وغيرهما .

وهو يهتم ببنية السرد من منظور سيميولوجى بنيوى يذكر بـ «سوسير» ويختلف عن التناول السيميوطيقى ذى الرافد الفلسفى . ومثل هذه الدراسات (السيمولوجية ـ السردية) تعتمد أساساً على النص السردى فى مجمله، وهو ما يعد تقدماً واختلافاً عن النقد البنيوى التقليدى .

وقيمة هذا المجلد تأتى من كونه نقطة انطلاق لأعمال أخرى أكثر تحليلية للكاتب نفسه ولدراسات أخرى قام بها نقاد آخرون، كما أنه يقترب بشكل أو بآخر من حصاد اجتهادات حركة «النقد الجديد» New Criticism الأمريكية فى المجال نفسه .

المترجم

---

* هذه ترجمة عن الإسبانية للفصل العاشر والأخير من كتاب **مورفولوجيا الرواية** (مدريد، دار نشر «فوندامنتوس» ١٩٧٣) للناقد الإسبانى كانديدو بيريث جاييجو (Càndido Pérez Gállego) . وقام بالترجمة ــ محمد أبوالعطا أستاذ الأدب الإسبانى بجامعة القاهرة .

لنتصور لبرهة أنه يمكن اعتبار ذكر الزمن فى الرواية ملمحاً أسلوبياً كغيره، وأن من الممكن قراءة أى تنبيه زمنى على أنه إشارة إلى موقع (Situaciòn) سردى لا يخرجنا عن الرواية بل يغوص بنا على نحو ما فى حبكتها. وأى اقتراب من الزمن فى الرواية ينبغى أن يتحول إلى تحليل شكلى وأن يتجنب العديد من الطروح الفلسفية التى ابتعدت بالمسألة عن نقطة بدايتها الحقيقية. فالزمن موجود، وقبل أن يكون إيعازاً أو نظاماً هو علامة تظهر فى السرد فى تلك اللحظة المحددة، فى تلك الغرفة... وخلال صفحات، لا ترتبط حركة البطل بالزمن، ثم، فجأة، فى مكان ما من السرد، يتحرى الوقت في ساعته أو تجعله دقات ساعة قريبة يتذكر أو هو ببساطة يفكر فى أنه يعود إلى بيته متأخراً . هذه الطريقة لتخيل أسلوبية للزمن تسعى وراء تحليلية ظهوراته فى الرواية : طرائقه المختلفة للتواصل مع الحركة التى مهما كانت استاتيكية لا يمكن أن تتجنب ذكره، لا يمكن أن تتجنب البحث عن أنموذج لتوزيع عنصر الزمن وتوظيفه، كأنما الزمن هو أحد معطيات النص، مثله فى ذلك مثل الأسلوب، وعليه يصبح لزاماً عدم الخروج عنه. والأشياء التى سيقدم عليها البطل ينبغى أن تخضع لهذا العنصر الداخل فى تطور البطل ذاته .

بيد أنه يمكننا أيضاً الحديث عن فضاء زمنى . وأية تحليلية سردية تفكر فى التفكيك على أنه نظرية مسبقة . وهذه الطريقة التى تطبق على الجملة ـ الرواية قاعدة كالتى كان يطبقها فى اللغة، على سبيل المثال، زليج هاريس (Zellig Harris) [1] تعرض لآلية لتفكيك الحبكة فى وحدات ، السلوك الكلى فى أحداث صغرى . وهو منهج ـ بداية بـ (مورفولوچيا الحكاية) لبروب ـ يشير إلى خمسة أعوام من الاجتهاد البنيوى ويمكنه أن يؤدى إلى أبعاد أخرى . ولاشك فى أنه يمكن تفكيك الزمن داخلياً إلى عناصره على اعتبار أنه علامة موقع . وكما يقبل الزمن الحقيقى (الزمن الخارجى) تقسيماً خاصاً، بوسعنا أن نتكهن بأن الزمن المسرود لابد وأن يقبل تقسيمات من نوع خاص جداً ليست لها دائماً علاقة بخطة النص الخارجية . حتى آخر القراء يعلم أن الزمن فى الرواية هو حالة لها فقط بعض صلة بالواقع لكنه ليس نموذجاً حياً للشفافية . على هذا النحو يمكن اعتبار أن الرواية تقبل طى سطورها مجموعة استخدامات زمنية، عبارات محددة، وأن تحت هذا الترتيب تنساب نظرية أصيلة من «الأزمنة الخاصة» للمواقع المسرودة ـ التى تدوم فى الرواية فترة أطول من دوامها فى الواقع ـ أو للمواقع التى تفتقر إلى زمن . وينبع كل هذا الطرح الخاص من منظور يرى الزمن عنصراً يشغل حيزاً أو فضاء. وإذا كان بوسعنا أن نتحدث عن «مكامن» فى الرواية، لم لا يمكننا الحديث عن مكامن زمنية لفضاءات تخضع لاستخدامات زمنية خاصة؟ وهذه الطريقة ـ أىْ إخضاع آلية تقييم الرواية إلى عنصر آخر (داخلى وخارجى) ـ يجب أن تؤتى ثمارها : فمنذ هذه اللحظة، إذا كانت الرواية توظيفاً للزمن، يمكن الحديث عن استخدامات له، اتجاهات، روابط ... إلخ .

وتعترض هذا المنهج فى الحال عقبات . ولندلل على ذلك بصفحة من رواية (مياو) [2] ولنستخرج منها الإشارات الزمنية : بعيد ذلك ... بقية الليل ... فى اليوم التالى ... مبكراً... فى وقت قصير... فى ذلك المساء. وهى لا تعكس مطلقاً أية بنية زمنية ما لم تخضع لهيكل لفظى (verbal) . فالتكوين السابق فى حاجة لأن يكون مصحوباً بمجموعة من البيانات؛ الأفعال وحدها قادرة على منحها. لكننا عند نقل هذه الأفعال على حدة (همس ... نعس ... لم يغمض له جفن ... نهض ... شاجر ...) نلاحظ تعديلاً زمنياً مغايراً طرأ على الأمثلة . هنا، تتخذ الأفعال ـ بكافة ما يترتب على وجودها ـ هيئة أسلوبية. ولا شك أن («بعيد ذلك همس لويس») له قيمة دلالية أسمى و ينطوى على إشارة زمنية أوطد من («وفيها واتته أفكار شريرة، مثل الفرار من المنزل، دون أن

يدرى لمَ»). ومع هذا، فالقضية قد طرحت بالفعل وعلينا تجنب الدخول فى مبالغات فلسفية لحلها . ما يهمنا سيكون ملاحظة موقع الإشارات الزمنية وأدائها فى السرد وكيفية توزيعها فى سياق يتحرك كآلية زمنية .

وهذه الآلية تحترم مكوناتها، كآلة تجرى عمليات جمع وطرح وضرب وقسمة على كميات موجهة وتبحث فى الحال عن ناتج هذه العمليات . ويصير منهج «التوزيع» المعيارى هذا بياناً من الأشكال والتجانسات . وتدلل هذه الأفعال المنفصلة عن بقية النص على ديناميكية استخدامات معينة وتوضح أين يمكن أن توجد فضاءات مكشوفة أو غير مدمجة فى ذلك المخطط الإجمالى من التلاحمات الذى هو الرواية . ويمكن، على هذا الأساس، فهم عملية الشىء/صورته على أنها «خطة استخدامات للفضاء»، بل يمكن أن نقيمها على أساس من الحوافز/ ردود الفعل . وهكذا تتحول رواية «الأهداف المحققة» إلى «أزمنة مستخدمة فى تحقيق أهداف»؛ ورواية «ينبغى أن تحدث للبطل أشياء» تصير رواية «زمن يمكن أن تحدث فيه للبطل أشياء» . بهذه الطريقة نحن «نزمِّن» الفضاءات المسرودة وننقب عن مكون جديد داخل آلية استخدامات . وهذا المنحى الذى يدمج مناطق محددة فى أخرى يقودنا إلى طرح خاص له علاقة بميول المؤلف فيقدم لنا مناطق «صباحاً»،«مساء»، «ليلاً» على أنها فضاءات (Espacios) متكررة فى العمل الأدبى، إلى ذلك الحد الذى تصير جميعها عنده (الثلاثة معاً، ولنرمز لها بـ (E-3, E-2, E-1) محاور تدور فى فلكها آلية كاملة من الأداءات، وتصير لـ «عند الفجر» أو «فى اليوم التالى» أو «فى ذلك الصباح» أو «فى صباح اليوم التالى» قيمة محددة، وتغدو تقسيماً متكرراً ـ اتفق أو اختلف مع تقسيم فصول الرواية ـ يشير إلى أن السرد قد بلغ وقفة (Pause) . وهكذا تتحول هذه المنطقة إلى مكمن لأداءات متعددة ويمكن اعتبارها فضاء مشغولاً، فى مقابل «فى المساء» أو «ليلاً» أو «تلك الليلة» أو «فى الليلة التالية»، التى تعتبر مكملة لأداء متساوى البعد عن نقطة معينة . وهكذا تتشكل سلاسل من الإمكانية الزمنية وتتسع فى أطوار تندمج فيها الأحداث الأدبية [٣] . ونشير بذلك إلى ما يناقشه وليام إمبسون (William Empson) فى حديثه عن هوية، عن حشو (tautology) يلحق الأحداث بساحتها الطبيعية[٤].لكن الكاتب، أى كاتب، أعلم بميله الشخصى إلى أن يكون المساء مركزاً لإحدى رواياته، والليل مركزاً لأخرى. وتدور هذه الآلية من الميول والنزوعات حول نقطة بعينها : احتمالية التشفير وحتمية العلاقة المكررة بطل/حدث اللتين تتطلبهما أية برمجة أسلوبية . من هنا تنشأ خطة لكل فضاء وزمنه الخاص، وتشق الرواية لنفسها طريقاً كلعبة أفعال متكررة، فيترتب زمن على كل موقف عاطفى وينبنى قالب يصلح لتطور كل ممارسة (Praxis) .

بهذا نقترب من طرح موحد ونتجه صوب وحدة فى هذه الفوضى من الأزمنة التى تعرضها كل رواية فى انسجام ظاهرى (الخطة، المستقبل، الذكرى، الآن، الماضى المفترض ...) . لكن بما أن نيتنا هى أبعد ما تكون عن الفلسفة، وتهدف إلى الاقتراب من سوسيولوچيا أمر واقع، يتحتم علينا أن نوضح كيف يمكن حل هذه القضية فقط عن طريق لعبة من الإشارات المترابطة : الأصوات التى أنتجتها آليات استبطانية، من ناحية، ومن ناحية أخرى أصوات الموضوعية . على هذا الأساس، وبعد أن تحددت كلتا القناتين، يمكن أن يتحقق انسجام القالب الذى يشترك فيهما معاً، فى كلا النظامين .

وهذا هو التنبيه الأول خاصة عند معالجة المسألة أسلوبيا، وعند تحليل هذه التقطيعات («مرت سنتان»، «فى صباح اليوم التالى») على أنها مجرد علامات، ولكنها علامات تتسبب فى الحال فى انفصالات داخل فضاء مستمر وتكسر الحبكة السردية . هل هذه هى

اللحظة المناسبة لنقول إن تحليل النص السردى إلى أزمنة متعددة على هذا النحو يعيد إلى الذاكرة تحليلية الشكليين الروس؟ الحق أنه كما يمكن تفكيك الحبكة فى وحدات مصغرة بوسعنا تكسير «المستمر الزمنى» فى استخدامات زمنية خاصة وتحويل السرد إلى «كتالوج» حقيقى من الاستخدامات والأشكال الكرونولوجية، وهكذا نصل إلى كرونولوچية تامة للرواية . ولكن لا يجدر بنا أن ننسى أن هذا التتابع لأزمنة ذات طبيعة مختلفة يخضع لمبدأ من المرونة وآخر من التشويه سنعود إليهما لاحقاً . الأهم هو اعتبار «معيار الزمن» نظاماً تقام بداخله استخدامات خاصة،كشبكة تتوالد فيها مواقع خاصة . فعندما تتحدث رواية عن «ذلك الصيف»، هذه المنطقة تشتمل على أى تخصيص نجريه داخل هذا الفضاء . ومثلما تحدثنا عن «النطاق السردى» بوسعنا الآن أن نتحدث عن «النطاق الزمنى» . بل إذا اقتفينا أثر ما قلناه فى مقام آخر، بوسعنا اعتبار«ما هو خارج النطاق السردى» فضاء غير مزمّن . ومبدأ الشفافية هذا يقودنا إلى توحيد المورفولوچيا الفضائية (المكانية) والزمنية فى الرواية وسوف يمنحنا صورة شاملة إيجابية جداً . بيد أن مسألة جعل «النطاق السردى» منطقة مزمّنة سوف يرد إلينا أيضاً تراكماً من الصعوبات ذات الصبغة الأسلوبية . على أية حال، يجب أن نرسم خطة لـ «استخدامات الزمن» نلحقها بكل فضاء مسرود. وداخل هذا التصنيف سنبحث عن مخطط يبين العلاقة التى تربط «استخدامات الزمن» بـ «وظائفه»، نقترب من خلالها من تفسير ميثولوچى لوظيفة الزمن فى الرواية، بل بوسعنا الوصول بنظريتنا إلى صورة أشمل للمسألة الأسلوبية . لذا، فإن أول حيلة علينا أن نحتالها، أول آلية نفكر فيها، يجب أن تكون تلك التى تعيد لنا ما لدينا: الرواية، وتوضح لنا فيها بعض الملامح الأساسية التى لا نستطيع تجنبها والتى تجعل من الرواية «نظام معلومات» ننطلق منه فى عملنا . فلنتناول إذن أية رواية، ولنشر فيها إلى تلك الفضاءات الشاغرة أو تلك المشبعة بالمعلومات . بهذا نقترب كثيراً من استيعاب توزيع الأزمنة الذى يتيحه لنا مجمل الرواية. إذا فهمت أسلوبية الزمن على هذا النحو سنصل بتحليلنا إلى نقطة صراع بين البنية والأحداث الخاصة، بين خط مستمر وأحداث عارضة، وسيصبح هذا النظام آلية مستقلة .

وبالطبع، فى أحيان أخرى، ليس لزاماً علينا أن نلجأ إلى هذا الفرض، لأن المؤلف ذاته يعطينا الساعة التى يقع فيها الحدث . إن هذا المؤشر الزمنى (ولنرمز إليه بـ I T) هو مقياس ثابت يتكرر فى سياق الرواية . ويمكن القول بأن الرواية تجرى بين (I T) مختلفة (أى مؤشرات زمنية مختلفة)، كما لو أن ثمة ساعات مرئية تسجل دائماً حركة البطل : «كانت الساعة الخامسة صباحاً»، «عند مرور جابرييل بالميدان كانت الساعة تدق السابعة»، «فى منتصف النهار، كالمعتاد، خابر مارتا» .. إلخ . إن إعادة تركيب الواقع على هذا النحو تقتصر على مؤشرات زمنية حقيقية . ففى ذلك الفصل من الرواية هنالك بالضبط خمس إشارات محددة إلى الزمن، ومن ثم يمكننا أن نتخيل ستة فضاءات حول تلك المؤشرات الزمنية الخمسة. على هذا الأساس، بوسعنا تحليل الطريقة التى يملأ بها المؤلف كل فضاء . والطريف أنه، فى بداية كل فصل، يتعجل المؤلف تحديد المكان والزمان، لكنه شيئاً فشيئاً يقوم بتمديد هذه الإشارة . فتصبح عبارة «كان الوقت مساء» شاشة تتسع لخمسة أو ستة تخصيصات فى هذه الفترة الزمنية المجملة .

لكن مفهوم (IT) ينقلنا إلى حالات من نوع خاص. فعبارة «كانت الساعة العاشرة ليلاً» عبارة سليمة كعبارة «فى نهاية الخريف»، وهو ما ينقلنا من (I T) ــ الذى يشير إلى اليوم ــ إلى (IA) ـ الذى يشير إلى فترة عام كامل . نلاحظ، بهذه الطريقة، النحو الذى ينساب فيه السياق المسرود من خلال (IT) و (IA) . لكن من

الأخرى عند هذه النقطة أن نكون أكثر موضوعية. فنحن لا نسعى وراء طرح فلسفى بل نقتفى أثر مؤشرات محضة موجودة دائماً فى مكان ما من السرد . لذا نستطيع أن نعتبر أن الرواية هى سلسلة من الفضاءات بين (IT) مختلفة و(IA) مختلفة، وأن بمقدورنا اقتراح صيغ بهذا الشكل:

(م) ... (IT) : فى الخامسة صباحاً، (IT) : فى منتصف النهار، (IT) : ...

(ن) ... (IA) : فى نهاية الصيف، (IA) : شهر يناير، (IA) : منتصف شهر مارس ...

هذه المجموعات لا تُعطى لنا منفصلة وإنما يدخل السياق الزمنى بالطبع فى كلا المؤشرين لتنتج عنه نماذج مثل :

(م) (ن) ... (IT) : فى الخامسة صباحاً؛ (IA) : فى نهاية الصيف .

... (IT) : فى منتصف النهار؛ (IA) : شهر يناير .

أو تراكيب أخرى مشابهة .

ومهمة التحليل هى اعتبار أن أشكال (م) و (ن) تتداخل وتتشابك بالطبع فى علاقة ينبغى ملاحظتها بكل دقة . لأن الزمن والمناطق المسرودة متشابهان، والعلاقة المتبادلة بين (م) و (ن) توضح لنا ما الذى ينبغى أن يُعطى لنا فى فضاء مستمر، فى مكان به حروف جر . وعلى ذلك نفهم السرد على أنه مناطق مؤشرات ـ سواء أكان (IT) أم (IA) ـ ومناطق ساكنة؛ مناطق ديناميكية ومناطق استاتيكية . وندخل بذلك فى نظرية إيقاع قريبة الشبه بتلك التى سنطرحها عند تفسير وظيفة الحكايات الجانبية فى تطور الحكايات المركزية . ولحظات «التسلسل الزمنى» تلك دليل على أن الرواية، من هذه الناحية بالضبط، خاضعة ومرهونة بمقياس، بقاعدة . أى أن الزمن يصبح هو قواعد (Gramática) السرد، لأنه يتجنب أى تفكك أو خطأ أو انحراف ويصبح محوراً قياسياً يفرض على بنية الحدث «تطورها الكرونولوچى» .

من هذا المنظور، يصير السرد إشغالاً (أو ترصيعا) داخل الزمن . يفهم من هذا أنه يمكن إجراء هذا الترصيع كما يعن لنا طالما توفرت لدينا مؤشرات لهذا التوزيع . ولـ «الترصيع» داخل الزمن نقاط اتصال عديدة بـ «الترصيع داخل الفضاء» ، أو على نحو أفضل : بالترصيع أو الإشغال فى إطار وصف الفضاء («ارتفعت الصخور في الصحراء كأشباح مترصدة . ورأى جون أن الهندى .. إلخ .») .فهذه إشارة إلى أن لهذا المنظر وجودا زمنيا ، فهو على صلة بنظام مختلف عن وظيفته الأساسية . لذا فإنه عند تصوير المنظر/ الموقع السابق ، بعد وصف المكان والإشارة إلى الشخوص ، لامناص من أن تعطى لنا فى مكان ما – سواء فى هذه الفقرة أو فى الحوار – أية إشارة زمنية ؛ لامناص من أن تعطى لنا وحدة زمنية ولو فى أقل الحدود الممكنة لتوحى بأن هذا المنظر يحدث وينتمى لنظام زمنى : وتظهر الإشارة («خلال وقت كاف ظل جون ينظر فى ترقب») ، ومن ثم، ومن خلال تعاقب منعطفات الحدث ، يمكن «توليد» الأماكن التى تبدلت بعد تلك الإشارة والفضاءات التى تأثرت على نحو ما بالزمن . وهكذا ، فإنه فى «الفضاء الوصفى المستمر» – الذى اشتمل من قبل على وجود (أ) و(ب) – تأخذ فى الظهور وتنتظم فى السرد مؤشرات («مرت عدة ساعات»، «بعد دقائق قليلة» .. إلخ.) ليست إلا (IT) و (IA) .

إذا كانت الرواية أميل إلى أن تكون بيوجرافية ، فإن الزمن هو عنصرها الأساسى . وحتى أية بيوجرافية رديئة (كقصة راعى بقر يبحث عن هندى فى الصحراء) لابد أن تنطوى على «أسلوبية زمنية» – يجب أن تشتمل على بعض ملامح «ما هو زائل حقيقة» – أن تصبح أسلوبية زمنية أصيلة . وهنا باستطاعتنا الحديث عن

استخدامات منطقية للزمن ، زمن حقيقى وزمن متخيل. وراعى البقر ذاك والهندى سيخضعان ، دون أن يعلما ، لمستمر سردى تغدو فيه «فجأة» ، «بعد عدة ثوان» ، «بعيد ذلك» ، «فى المساء» ..إلخ ، علامات أساسية لممارسته . هذه العلامات تجدد أداءهما وتفصل بين أنظمتهما الدفاعية فى سردية تشق طريقها على أنها «أنماط يستخدم فيها كل شخص زمنه».

ويستخدم كل شخص الزمن بأن يذكره («غداً أعود» ، «مضى عامان على...») أو بأن يشير إلى نشاط شخص آخر («أتذكر جيدا السنين التى قضتها مارى فى المزرعة») . وهذه الإشارات مباشرة وتصدر عن تصريحات حقيقية مستخرجة من نوع من الحوار/ الحقيقة. بيد أن كلتا الطريقتين يمكن أن تدخل فى نسق آخر أعلى إذا اعتبرنا أن كل ذكر للزمن ينتمى إلى محورين آنيين: (IT) و (IA) .

فى الشكل التالى ، فصلنا بينهما وإن كان من البديهى أن كليهما وحدة واحدة . فى المحور (IT) يتم رصد التفصيلات الزمنية التى تنطوى عليها الأفعال فى زمن الماضى والمستقبل . وفى المحور (IA) تتكرر العملية نفسها. والشكل الأساسى إذن هو خطة تشتمل على كافة «أنماط الزمن» النابعة من السرد مباشرة . وسنحاول تجنب أية «شاعرية» أو أية «فلسفة» للزمن، فهدفنا اقتفاء أثر كل ذكر له فى السرد . لكن هذا الشكل مبهم لأنه يخلط بين ذكر (أ) أو(ب) للزمن («سأنتظرك ساعتين») وذكر المؤلف له («مضت ساعتان وخوان مازال بالحانة») . وتوضيح ذلك ضرورى لكن بعد أن نعى أن هذا الشكل ، فى نهاية الأمر ، ليس إلا نقطة انطلاق بصرية لتحليلية زمنية متكاملة . ففيه رصدت الاستخدامات والمواقع ، وتلاحمت الكميات الزمنية الموجهة فى قانونها الخاص . ولقد فصلنا بين المحورين لكن دون أن نغفل أن (IT) ينتمى بالطبع إلى (IA)، لذا من الطبيعى وجود أوجه شبه ولو طفيفة بينهما .

«سأظل حتى الغروب» .

«قبل ذلك بساعتين» .

العاشرة صباحا» ... «مرت خمس دقائق» ... «كانت الساعة الثالثة»
IT
____
IA فى نهاية الصيف   سبتمبر   أكتوبر

«عامان وهو يتعقبك» .

«ستحضر أنت فى شهر يناير» .

ويعطينا هذا الخط فرصة أيضاً لقصرموضوع الرواية على نظام من الإشارات إلى محور مرسل للحدث، إلى كمية متغيرة القيمة تنتمى إلى العلامة الوصفية وتشكل جزءا من «النطاق السردى». وبهذه الطريقة تمكن إضافة بقية «ثوابت» الرواية إلى هذا الشكل وبناء أنموذج ينضم إليه ، على سبيل المثال ، «الحوار» و «المنظر» بنجاح ، وهو بناء يتأسس فقط على أساس الاستجابة لعنصر الزمن وحده . وليس المقصود بذلك خلط الكميات متغيرة القيمة ، بل المقصود ملاحظة أن الفضاءات التى لا تستجيب لهذا العنصر، الفضاءات غير المزمّنة ، هى أيضا تحتوى على إشارات زمنية . وبوسعنا فى هذا المقام أن نسوق أكثر الأمثلة تنوعاً.

ولاينبغى أن ننسى مطلقا أن كل معالجة للماضى هى أيضا تشبيه سردى ، وأن التذكرمن حيث هو أنموذج للرواية يقبل فى تطوره عدة محاور (مرور يوم ، مرور عام ...) يجب أن تكون بمثابة هيكل أولى ، وأن الديمومة المطلقة للسياق المتخيل ستشغل «كل ما يحدث بين أبعد إشارتين إلى الزمن لهما علاقة بالحكاية» . لكن قبل العودة إلى فكرة رواية = بيوجرافية ، فلنتأكد من أن بيانا مبسطاً من الإشارات الزمنية يوفر لنا أيضا هذه المعلومات:

أ ــ فى المقام الأول ، لايحدث مطلقا تقريبا أن تكون ثمة ملاءمة قياسية بين الزمن الحقيقى وتقسيمات الرواية .

ب ـ ولانستطيع كذلك أن نتحدث عن زمن مستمر، وإنما عن أحداث تقع تحت طائلة عامل ما يسبب تشويهاً فى النظام . ويمكن أن نفكر أيضا فى أن هذا التشويه مرده «مناطق ذات اهتمام من نوع خاص».

ج ـ تلك «الأوتاد» المبثوثة فى الماضى – أى السواكن الزمنية – تؤدى إلى نتيجة ما. تؤدى فى الواقع إلى نظام خاص من الميول ومن نقاط التحكم تتحول فيه عملية السرد إلى عملية انتقاء وترصيع محكمة . هنا بالفعل يمكن الحديث عن «منظور للرواية».

يجب أن تؤخذ هذه الاعتبارات فى الحسبان بينما نتقدم فى محورى (IT) و(IA)، لكن علينا أيضا أن نعلم أن ذلك الزمن الذى يتطور والذى يختص بالحنين للماضى يطرح من تلقاء نفسه نوعية معينة من الأحداث: «ثلاثة أشهر تستغرق صفحة واحدة» ، «خمس عشرة سنة تمر فجائيا بالخاطر». إن هذه لأشبه بقصيدة أزمنة تنظم وترتبط بفكرة مبدئية مردها إقامة تسلسل هرمى بينها: «أهم ما فى ماضى (أ) ستكون مواقع كذا وكذا». وإذا فهمنا الجدول الذى عرضنا له من قبل على هذا النحو، يصبح «النطاق السردى» منطقة الأزمنة الفائزة فى زمن خال ، زمن لم يستخدم، لم يمر، لم يتشكل . بل يمكننا أن نعتبر «ما هو خارج النطاق السردى» المكان الذى مرت به «خمس عشرة سنة ليس لدينا عنها أية معلومات. لانعلم أين كان الجاسوس خلالها». إن هذه المناطق – المحايدة لتحملنا على التفكير فى أن القص هو إذن خروج من العطالة السلبية ، وأن مايسعى وراءه فى الأدب هو تركيب آلية من الخيارات . بهذا نصل إلى سوسيولوچيا للزمن تجعلنا نفكر فى «امتياز للأزمنة الأساسية» ، «زمن ديكتاتور» ، «زمن طاغية وزمن تابع» (كما فعلنا أيضا حين تناولنا الفضاء المسرحى). وعليه، فإن غياب أية مشابهة بين محور الواقع/رد فعل المكتوب من شأنه أن يقودنا إلى نظرية بصدد سيطرة الزمن على حياة البطل ، نظرية قريبة من المفاهيم البرجوازية للأسلوبية.

ويمكننا إذن أن نفكر فى أن التكوينات(م) و(ن) لها قانون خاص ومكتمل من الاحتمالات داخل النص المسرود. وتنزع إرادة المؤلف إلى إخراج أى حدث عن مساره وتضخيمه من حيث يمكن ذلك. فهو يشرع فى وضع الأوتاد الزمنية إلى أقصى حد ممكن. وستأخذ الفكرة الأصلية فى التهام أية فجوات «شعرية» لتصل إلى الأزمنة التى لم تستغل بعد، وداخل الفضاءات التى لم تطرق بعد. فى هذا الاتجاه، تتطلب الرواية نهجاً استكشافياً قريب الشبه بمجال الرؤية، أو على نحو أوضح، تستلزم نهجاً يشابه تلك المحادثة التى تتدخل فى نظرة الآخرين أو نظرة العالم . وعلى هذا فإن نظرة الروائى تخلق «موجوداً غير موجود»؛ فتلك الصخور على ذلك الشاطىء التى يحتفظ بها المؤلف فى ذاكرته على أنها تجربة شخصية تضاف «بغتة» إلى (شخص ما يأتى، شىء ما يحدث). وتغدو شاعرية التذكر هذه ، تلك النواة الحدسية التى يرسمها الفكر ويطوف بها الخيال ، بمثابة «المناخ الأساسى» لكل قص لاحق ، الذى يسبب «تميز الأشياء» ، فللعرف الغلبة دائما . وتلامس ظرفية قبل/بعد الأزمنة العاطلة فتبدأ حركة مسرح الحدث ليكتسب حياة كما لوكان منظرا مسرحياً (هذه الخاصية مهمة جداً) ، ثم يتحول من «منظر» إلى « عين كاميرا » (camera eye). ومن مجرد فرض شعرى ننتقل إلى «تحرى ما حدث لـ (أ) بناء على مالدينا من وقائع» . هكذا تتشكل هذه الممارسة الأسلوبية ، هذا الخط البصرى الذى هو زمن يزين ويبدد ويخلق ذلك الضباب الذى تكتسب فيه الأحداث استقلالية . وهذا ما يعرض له جيدا خوسيه دونوسو(José Donoso)[٥] حين يقول :

«إن زمن سرد الرواية ، فى بداياته الزائفة المتعددة وفى مساراته ورجوعاته لنقطة البداية

ليبدأ من جديد مسيرته فى اتجاه آخر وفى حقبة أخرى ، هو طريقة أخرى لتجزىء الكل وإدخال القارىء فى طريق تبدو حقيقية لكنها مليئة بالشراك وبزوايا النظر الزائفة (من خلال توطيد الإحساس لديه – وهو إحساس قد يكون حقيقيا أحيانا – بأن تفسير المواقف والأحداث غير المفسرة قد يوجد فى روايات أخرى للمؤلف نفسه أوفى روايات لم يكتبها بعد)، أنها مكيدة مثيرة للحنق تترك القارىء أعزل...» .

وبهذه المشابهة من المسارات والتشابكات يمكن تحليل أية رواية ـــ وأستميحكم العذر لجرأتى – إلى توقيتاتها . يمكن تفصيل كل الحبكة طبقا لقاعدة زمنية تشير إلى أشياء جد محددة . لكن الخطين (IT) و (IA) يقدمان لنا أيضا مجموعة من الاستخدامات والمناهج الملتصقة بهما . فهما يطرحان علينا منهجا يجعل الرواية، منذ الآن ، «استخدامات داخل ديمومة» مرتبة وفقا لمعالجات متفردة لزمن جمعى شامل . وتجتمع فى إطار (IT) و (IA) كافة الطروح الخاصة بموضوع الرواية، وتتشابك كافة التفصيلات الممكنة التى تراقبها، شئنا أم أبينا، آلة توقيت (ساعة) أسلوبية فى مكان ما من السرد . وهذه الساعات تدق فى روايات عديدة، وهى، فى نهاية الأمر، شواهد على أن البطل لا يستطيع الفرار من طبيعته الخاصة، من بيوجرافيته الخاصة. وهنا نقترب من نورثروب فراى .

يطرح أحد أهم منظرى الأدب فى الوقت الحالى استخداماً زمنياً ترتبط فيه مراحل الحياة بمراحل اليوم أو بفصول السنة . ولنتغاض عن عدم دقة بعض المشابهات العارضة لنصل فقط إلى تناظر كلى، والفضل دائماً لـ «يونج»(Jung) و «فريزر» (Frazer) وحتى «للتارو» (Tarot) .. إلخ . فعلى أساس الترميز لمرور الزمن ترميزاً دراميا، يصر دائماً على «ما يلتصق» بالفجر أو «ما يميز الصيف» أو «ما يتفق والليل أو الخريف» . إن هذه الآلية من الصلات الحتمية، من السبل التى يجب طرقها، لتشكل أجمل سيمفونية استخدامات أدبية تعزف منذ أرسطو . وعندما يحدثنا البروفسور الكندى الكبير عن كل حقبة من حقب الحياة لا يتجنب البحث عن محاكاتها للتاريخ. ولننقل مرة أخرى عن ن. فراى :

١ ـ طور الفجر والربيع والميلاد. أسطورة الميلاد والإحياء والبعث، طور الخلق (لأن الأطوار الأربعة تشكل دورة هزيمة قوى الظلام والشتاء والموت). الشخصيات التابعة: الأب والأم. وهى النموذج الأصلى لقصص المغامرات والحب فى العصور الوسطى وأغلب الشعر العاطفى والحماسى.

٢ ـ السَّمت والصيف والزواج، أو طور النصر. أساطير التمجيد والتأليه، الزواج المقدس، وربما دخول الجنة. الشخصيات التابعة: الرفيق، العروس، نموذج الملهاة. والأناشيد الرعوية.

٣ ـ طور الغروب والخريف والموت. أساطير السقوط، الإله الميت، الموت العنيف والتضحية، وعزلة البطل. الشخصيات التابعة: الخائن والحورية. نموذج المأساة والمرثيات.

٤ ـ طور الظلام والشتاء والفناء. أساطير انتصار هذه القوى، الطوفان وعودة الفوضى ، هزيمة البطل،أساطير Cötterdämmerung، الشخصيات التابعة: الغول والعرافة. نموذج الهجائيات.

ويجدر بنا ألا نغفل أنه، تحت هذه الآلية من التداعيات قريبة الشبه بـ «بروب» (Propp) ، ثمة محاولة تنسيق وإيجاز مهمة حقاً. وهى بحث عن «وحدة داخل الفوضى» جدير بالإعجاب. لكن تحت هذا الترتيب من التداعيات العقلية ـ التى هى، فى نهاية المطاف، كل أدب مقارن ـ ليس هنالك سوى ميل لجعل حياة الإنسان، لجعل مروره بدرجات سلم اليوم، أسطورة من

المواقع لها علاقة بأطوار من نوع آخر. لأن الأدب، في رأى ن. فراى، مشروع يحاول أن يكون حياة لكنه لا يستطيع الفرار من كونه أدباً، وبالطبع فإن كل تحليل ـ تحليل الزمن مثلاً ـ سيخضع دوماً لمجموعة من الشروط تقترب به من التخييل وتنأى به في الوقت ذاته عن أن يكون «وظيفة للزمن في الحياة». ومن ثم عدم وجود أية علاقة بين الزمن الأدبى وزمن الواقع، فساعات الرواية تشير إلى وقت مختلف تماماً عن الوقت الحقيقى. وتزج بنا طريقة فصل الحياة/ الرواية هذه في مخاطر تلزم الإشارة إليها. إذا كان الزمن الذى يحكم الرواية ليست له أية علاقة بالزمن الحقيقى فكيف يمكننا إذن أن نصل إلى تحليله؟ يجب علينا ببساطة أن نعتبره ملمحاً آخر من ملامح الأسلوب؛ علامة كالحوار أو الوصف. يجب أن نضم عنصر الزمن إلى قائمة العناصر التى يلاحظها ويحللها كل ناقد، باعتباره أحد الأعراض المرئية التى تنبىء بمجموعة من الصفات والمواقع. يجب أن نفصله عن الزمن الحقيقى، أن نعتبره سمة مورفولوجية، لغة أخرى نضيفها إلى «نظرية الوظائف اللسانية» تلك، ونقصد بذلك كل سرد (٦)، لكن دون أن ننسى أن استخدامات أية لغة تترجم إلى وظائف لغوية؛ ولا يستطيع السرد أن يتملص من الزمن بوصفه علامة أساسية من علامات سياقه لأنه مشبع بالزمن، إلى حد أن المحورين (IT) و (IA) يستوجبان خضوعهما لطرح جديد. وثمة وجهان لهذه المسألة اعتبرناهما حتى الآن غير منفصلين؛ لكن أحدهما هو الزمن الذى يشير إليه ضمير المتكلم (وله علاقة محتملة بالزمن الرسائلى أو الاعترافى) والآخر الزمن الذى يشير إليه المؤلف والذى يعتبر محوراً موضوعياً.لكننا جمعناهما في شكل واحد فكلاهما على نحو ما «إشارتان لمرور الزمن» وتحكمهما أيضاً قاعدة تزامن. فإذا قال (أ) : «أعود إلى منزلى فى السابعة»؛ ينبغى على المؤلف أن يتصرف على أساس هذه المعلومة، فيقول مثلا: «كانت الساعة حوالى السابعة حينما عاد(أ) إلى منزله» . ومبدأ التزامن هذا يضطر المؤلف إلى مراجعة كافة استخدامات الزمن فى كل لحظة وبناء نظرية منطقية على أساسها. ويعمل هذا الزمن المزدوج عمل الأمر (mandate) الأوحد، وهو العمود الفقرى الداخلى الذى يحرك كل المكامن السردية. وهو يفرض نظرة شاملة جامعة إذ إنه يضم ضمير القارىء إلى تلك المحاكاة التى حققها (أ) والمؤلف معاً.

مع هذا، تظهر المشكلة من جديد، فالزمن يدوم بشكل مختلف فى كل صفحة، والزمن فى الرواية كمية موجهة متقطعة يفسح عملها مجالاً لتركيب متقطع للأحداث. لو أن كل فصول رواية ما تدور على مدى يوم واحد لأمكن إقامة نظرية ديمومة للأحداث الروائية فيها. لكن، برغم ما تنزع إليه بعض الروايات التقليدية من أن كل فصل فيها يبدأ فى الصباح وينتهى ليلاً، برغم وجود هذا القالب البيوجرافى، إلا أن المؤلف يتصرف كما لو أن «ثمة أوقاتاً خلال اليوم» أكثر «أدبية» من سواها، ويكرر ما حدث فى ساعات معينة أكثر من غيرها ويعاود الإشارة إلى تلك «المساءات» مهملاً لحظات أخرى فى الصباح. وتفضيل بعض الأوقات على غيرها يجعلنا نتخيل الرواية داخل إطار زمنى مقتضب ومقيد بشكل واضح جداً. وهذا التشويه للزمن يحملنا مباشرة إلى «فضاء متقطع»، إلى عالم من العلاقات غير المتسلسلة يتبدل فيها خط ما مع كل خطوة من خطوات المعالجة. وهنا تبرز صورة الأزمنة المختلطة التى يطرحها كم كبير من الروايات، وذلك الميل إلى إعطاء الأزمنة الماضية حسب رغبة المؤلف واستخدامها فى أى غرض يراه. فى دراسة لنا (٧)، استعرضنا مسألة «البناء العقلى» فى الرواية، وكذا دور الحنين إلى الماضى لدى الكتاب الأمريكيين. وهكذا بوسعنا أن نرى كيف تنبنى الرواية فى العديد من المرات على أساس أنها بحث عن «الماضى الأسطورى» الذى يكتسب قيمة الاستدعاء أو الحنين إلى الماضى. عند هذه النقطة ، وبالغوص فى تجربة المؤلف الشخصية ، نحن إزاء آلية من (البحث عن الزمن الضائع) "Recherche du Temps Perdu" .

وينشأ مبدأ المرونة من صورة «مستمر سردى» خاضع لزمن يحرفه. ولا غنى عن هذا التشبيه الطوبولوچى لفهم هذه النقطة. فمرونة الزمن تؤدى إلى صياغة الرواية على أنها نظام لا يسمح بأن يكون لـ (IT) و (IA) نظير مستمر، بل إنها تبرر المبدأ القائل بأنه «إذا طالت الديمومة الحقيقية قصرت فى السرد وإذا طالت الديمومة فى السرد قصرت فى الحقيقة». لقد قرأنا روايات تدوم فيها محادثات وجيزة وقتاً طويلاً، وفى المقابل، تمر «تلك السنون» فى أقل من سطر. وهذا يوضح لنا أن زمن البطل خط متقطع تهمنا فيه لحظات معينة فقط وأنه لا يمكن الحديث عن رواية = تجربة لأن طريقة معرفة الواقع ليست منهجاً بل هى حدس. بيد أن بوسعنا أيضا أن نضيف إلى ذلك أن لمبدأ المرونة هذا تأثيرا قويا على عقلية البطل وتصرفاته. فعلمه بأنه يملك زمام زمن سيحميه ويلتف حوله فى أشد اللحظات لا زمنية قد يترع خيال البطل الذى يدرك جيدا أن أفعاله ليست لها أية علاقة بالزمن الخارجى. وهو يعلم أنه فى مأمن داخل الأسوار ـ الرواية، وأن كل ما يفعله سوف يبرره زمن خيّر لا يهجر بلاغة أبطاله أبداً.

وهكذا، يقابل مرونة الأفعال جمود مشروع منطقى ودقيق: الوصول إلى النهاية، بلوغ الأهداف، إقامة العدل... إلخ. وهذا التناقض يمكنه أن يفسر لنا كيف أن الأشياء فى الرواية تحدث بلا خطة جامدة، بلا نسق تحليلى جاد، وإنما بفضل ذلك الزمن الذى يغوص حتى فى آخر فعل من أفعال البطل، والذى يعد ضماناً أسلوبياً. بيد أننا، إلى جانب مبدأ المرونة، يجب أن نشير إلى مبدأ التشويه. وهنا بالفعل ننتقل إلى صورة كاريكاتورية للمنهج: إلى لعبة المبالغة، حيث يتم تكبير ماهو متناه فى الصغر ويعاد تكبير كل جزئية منه عدة مرات، وهكذا؛ أو أن يعالج الحدث الكبير تارة على أنه حدث قليل الأهمية وتارة علي أنه حدث كبير بالفعل. وكافة آليات التشويه ـ قطيعة، ارتخاء، تكرار... ـ تجعل الزمن ينبنى فى مسرح مستقل تدخل فيه كل الألعاب المتخيلة. وتلقى كافة دوافع ونزوات البطل مساندة زمنية. ويتم التوصل إلى مخطط يصبح فيه أيضاً كل من «التشويه» و«المرونة» ملمحاً أسلوبياً، يصبحان من خصائص طريقة الحكى. فالزمن، بتنويعاته المتقلبة، سيصيب حتى البلاغة بالعدوى التى ستتعرض هى أيضاً لكم كبير من الاحتمالات الواسعة. إن هذا المخطط القائم على أن النثر هو ـ أو قد يكون ـ صورة للزمن سوف يقودنا إلى اعتبارات أخرى وإلى بناء قالب لنثر الواقع يحكمه عنصر الزمن باعتباره شرطا مسبقا، يحكمه الزمن بوصفه عنصر دمج. بهذا، حتى ما كان يخرج عن نطاق السرد سيدخل فيه.

ومعنى أن يكون عنصر دمج أنه يجعل وجوده الخارجى أمراً حتمياً، وهو ما يجعل كلاً من (IT) و (IA) خاضعين لانعكاس فضائى (لإحداثى المكان)، وهو ما يصب فى نقطة محددة: «الفضاء الذى قطع فى الزمن المعطى»، «ما فعله (أ) فى ساعتين». ويشير هذا المشروع المكانى لزمن ساكن إلى أن ديناميكية السرد هى بناء من العلامات الموجهة . فالأحداث الصغيرة مرتبة وهى جزء من نظام محكم يُرى فقط عبر حوارات تعطى ردوداً بالإيجاب أو بالنفى فى إطار مشروع كلى من وصف الفضاء. يجب أن نتتبع (أ) و(ب)، نراقب تحركاتهما، نلاحظ استخدامهما للمكان، الوقت الذى يستغرقانه فى الذهاب إلى الجبل، فى عبور الفلوات، فى العودة إلى الطاحونة. ويحملنا هذا المخطط القائم على واقع أوتوماتيكى على التفكير فى استخدام مبرمج للفضاء، كما يرى خوان نبارو بالدويج [٨] . لقد نشأت تراكمات من علاقات متنوعة، لكن ثمة قناة ثابتة تحرك آلية كاملة من الاحتمالات. وتؤثر الأسئلة والردود فى هذا النظام وتشير بشكل مستمر إلى استخدامات زمنية. والفكرة الكلية لهذا المشروع من الاستخدامات هى بدورها كتالوج لسبل (طرق، إلخ. = هياكل) طرقت

من قبل. إن هذه الخطة التى تعيد للزمن احتماليته كخط تم السير فيه تضفى على مؤشرات مرور الأحداث صبغة الشيء المفقود وتدخلها فى حيز من الحنين إلى الماضى: يتم تذكر عدة أحداث وتحكى هذه الأحداث على أنها شيء لم يعد سارياً. ثمة إصرار على ما طرأ على الحبكة من جراء ذلك («بعيد أيام ظهرت سارة»). ويتأسس على هذا منهج استمرارية. لم منحت لهذه الأيام القليلة هذه القيمة من الغموض والإثارة؟ ثمة إذن توظيف لحيلة الزمن بوصفه طريقة لتركيب واقع ديناميكى.

ويستغل موقعه الكرونولوچى بين كميات متغيرة القيمة. فاستمرارية السرد تحمل كل الأحداث القصيرة وكل حدث غير ذى أهمية وتدخلها جميعاً فى ملجأ من الوحدة العضوية. وتخلق هذه الأداءات الأوتوماتيكية ـ التى تتحرك بفعل كرونولوچية لا يمكن تجاوزها ـ «صورة لا ترحم» للوجود كما يقول لوكاتش. ويستلزم هذا الإيقاع أن تكون لـ (أ) نقاط انطلاق وكرونولوچية تمتزج من الآن بكرونولوچية (ب). لكن (جـ) و (د) يظهران أيضاً، كما أن (هـ) على وشك الظهور. وتتطلب آلية برمجة هذه «الحكايات» وقتاً، وتتطلب منهجاً داخل المنهج، ويجمعها الأسلوب السردى بوصفها كميات موجهة من العلامة نفسها ويعمل معها بوصفها آليات متشابهة ومتتابعة.

ويمكن أن نفكر أيضاً فى إعادة تركيب المشروع الذى ينجزه البطل عبر الزمن (أى: يمنح المؤلف (أ) عدة ساعات وعليه أن يبررها). ويمكن تخيل هذا المشروع مستمراً: تركيب مناطق خاضعة لمحور «دخل/خرج» بحيث تتفكك مثلاً الصفحة المخصصة لـ «ذلك الصيف فى سانتاندير» فى موقع «المنزل» وموقع «الشاطىء» وموقع «الكنيسة».. إلخ، وكل هذا لا يشكل لوحة بل يشكل سرداً مستمراً من الاستخدامات الزمنية المتتالية. وهذه الآلية. إذا أضيفت إلى محور دخل/خرج، تفسر لنا «الزمن المستغرق فى المروج أو فى الميناء». وهكذا نتوصل إلى إحصاء للواقع المسرود وفقاً لخريطة من الدمج والاستبعاد أيضاً.

ولن يشاطرنا فى هذه الطريقة لطرح المسألة هانز مايرهوف Hans Meyerhoff مؤلف (Time in Literature) الذى ينزع أكثر إلى سيكولوچية أسلوبية لها. لكننا إذا ما تأملناها من جديد من منظور اجتماعى، فإن قصر الأزمنة على الفضاءات المحيطة بها قد يكون منهجاً فعالاً أساسه أن أى نموذج للأشياء بوسعه أن يكون عملية حسابية للزمن. ولا أريد الدخول فى مبالغات مثل «الزمن فى الشارع» أو «الزمن فى المروج» أو «الزمن تحت المطر» لأنتقل منها إلى شبكة من الشارع ـ المروج ـ المطر، بل من الأفضل التوصل إلى أنموذج دلالى فى كل حالة. وكالعادة يعطينا رولان بارت Roland Barthes أفضل تعريف لذلك:

«ينبغى تحطيم ديمومة الزمن، رابطة الوجود التى تفوق الوصف: تحطيم النظام سواء أكان المستمر الشعرى أم نظام العلامات الروائية، نظام الرعب أو الاحتمالية: النظام. إنه اغتيال مقصود. لكن الكاتب يستعيد الديمومة مرة أخرى، لأنه من المستحيل صياغة نفى فى الزمن بلا فن إيجابى، بلا نظام آخر يجب تحطيمه أيضاً»[٩] .

لابد من تحطيم الديمومة التى تحملنا من بارت إلى بروست، ولكنها قد تعيد إلينا أيضا الزمن التقليدى فى التشبيه المسرحى الذى ربما كان المجهود الوحيد فيه هو أن «(أ) كان هنا لمدة ساعتين»، على أساسه ينتحى السرد منحى جديداً كأنه نص مستقل. ولكنه أيضاً تحطيم لمنظور يحتم تحديد كل نقطة فى إحداثياتها المنطقية. وهو أيضاً اتجاه إلى أن تمثل مراحل اليوم حقب «تطور البطل»؛ وبناء عليه يكتسب تتابع (صيف ـ مروج ـ كنيسة ـ خوان مغشى عليه ـ عاصفة...) منطقية

بفضل إعداد بقية الأحداث، وكأننا ـ باستخدام الأفعال المتبقية ـ نحكم صياغة النثر ونملأ الفراغات من أجل أن يتخطى السرد مرحلة «الشيء» الجامد ليدخل في ديناميكيته الخاصة. ويشرح ويمسات (Wimsatt) شيئاً من هذا في عمله العبقري (The verbal Icon) [١٠].

لكن طريقة دمج «عالم الأشياء» هذا في حركة البطل هي أيضاً «خط في الزمن». ويجب أن تشير نظرية «الزمن المعطى» إلى تلك الصورة من صور استخدام الماضي التي هي كل سرد. والبحث عن «خروجات» من داخل الرواية لا ينفصل عن فكرة «الخروج من الماضي». وهنا تصبح الرواية، كما في الكثير من الحالات، حنيناً إلى الماضي، «استخدامات للسوداوية»، وتبرز رغبة المؤلف التأريخية عند اختيار المواقع، أي الأزمنة. وهكذا يتشكل مشروع تحرك البطل فوق الأشياء الجامدة وتحضرٌ آليات الخروج والدخول. بهذا يمكن للزمن أن يصبح كمية موجهة أسلوبية في «بنية ذات قيمة خاصة».

ويحدث هذا حتى في إطار نظام سميوطيقي، وبهذا نعود إلى فكرة حساب العمليات الأساسية. فـ «أزمنة الوصول» و «أزمنة الانتظار» تتراكم كما لو كانت كلاً مجملاً ينبغي على البطل أن يقوم بتوزيعه. وبفهم السرد، على هذا النحو، على أنه «طريقة توزيع أزمنة»، يمكننا أن نعي أن ما تضطلع به المعالجة الأسلوبية هو البحث عن أنموذج نحوي لكل مفهوم على حدة. إن الأفق الكلي للكلمة هو السرد، والسرد دائماً هو قانون خاص من الاستخدامات اللغوية تمتزج فيه كافة العمليات وتتداخل مجموعة كبيرة من الأسس. لذا تعتبر قواعد ترصيع الأحداث في الزمن ضرباً من ضروب «النحو السردي». وهذه الطريقة التي من خلالها نعرف إن كانت إحدى الجمل قد صيغت جيداً أم خطأً هي آلية تحكم ملتصقة بالعقل البشري الذي يطبق على تلك الجملة القواعد المنطقية المطبقة على أية «قصة مسرودة». أي أن هذا التوازي بين «جملة داخلة في الآلية»/«جملة ترفضها الآلية» يتيح لنا، من خلال البعد الزمني، كماً واسعاً من الاحتمالات. كما أن بوسعنا أن نفكر في محوري (IT) و (IA) ـ المشار إليهما من قبل ـ على أنهما مؤشران لما هو مقبول، للجملة المنضمة للآلية. بل للجمل التي لا تتعارض مع آليات سابقة أو لاحقة، آليات زمنية هي في الحقيقة السرد ـ المستمر. لذا يمكن اعتبار ديمومة الرواية الزمن الأقصى المحاط بإشارات أسلوبية مترابطة. وهكذا يمكننا اعتبار أن تلك السنوات الأربع ونصف السنة، التي تستغرقها رواية ما، كلاً يشتمل على كافة التجزيئات الداخلية المرتبة والموزعة على نحو تام. وأفضل تشبيه يعبر عن ذلك هو أنها «شبكة من العلاقات المتبادلة».

وهذه الشبكة التي تشمل «ما حققه (أ) في ساعة» و «ما فعله (ب) في ذلك الخريف» قد تقودنا إلى دراسة «فصول الصيف عند ألبير كامي»، «توظيف الزمن في رواية (امرأة القاضي) [١١]»، «الغروب في روايات المغامرات»، «الزمن الانكماشي عند ڤرچينيا وولف» .. إلخ. في مثل هذه الدراسات، سنعود إلى اعتبار الزمن ملمحاً أو خاصية أسلوبية ندخل بعدها في الحال في ضرب من ضروب أسطورية المواقع المشابهة وما يصاحبها من خطر العودة إلى نورثروب فراي و «استخداماته النوعية». لكن معرفة كيف استخدم أي بطل زمنه الخاص: إعادة تركيب الجدول الزمني في (دون كيخوته)، مقاييس الزمن في(دكتور زيفاجو)، استخدامات الزمن في روايات هنري جيمس البرجوازية، قد تحتاج إلى دراسة تحليلية طالما وجد دائماً أنموذج محدد للقيم الاجتماعية. وهكذا، تعود الرواية لتخضع مرة أخرى إلى بنيتها الداخلية، وهكذا أيضاً يتحول خط تطور البطل (داخل النطاق السردي) إلى كرونومتر للحدث. وسنتمكن من تشكيل نظام تتساوى فيه الأزمنة الخارجية والأزمنة الداخلية بتطبيق تشبيه مجازي للشفافية، أي نتمكن من الدخول والخروج من الزمن/الرواية بلا عقبات.

ويعي المؤلف أنه سيد الموقف، لذا فإنه يضم الزمن على أنه إحدى المعلومات المتاحة. وتأخذ روايته في التوقف عند كل مظهر من مظاهر الواقع يراه يضيف جديداً. وسبيله إلى ذلك هو إضافة «سلاسل دلالية» جديدة. وهنا عليه أن يذكر بطلاً آخر هو الزمن، ومن الأفضل أن يذكره عند ظهور البطل أو قد يضمنه أو يذكره جلياً باستخدام ساعة تدق، وربما أوحى بوجوده. وهذا الشك هو الذى يساور أى كاتب روائى: «فى أى جزء من أجزاء قصتى يجب على أن أضع إشارة إلى الزمن؟ »وإجابة ذلك تأتى طى القصة نفسها التى تتيح للمؤلف بعض الفراغات المواتية. حتى فى رتابة الإسهابات بوسعه إعطاء إشارة إلى أن ذلك المستمر يخضع لقاعدة. وبهذه الطريقة تتوالى الفقرات، فى شكل فوضى ظاهرية، لكن مع الحفاظ دائماً على إيقاع ينبنى على «إضافة شيء جديد دائما»، ويبدو هنا أن الماضى ليس له زمن، ويكفى لمسه كى نجد مكمناً مريحاً: فهو يترع كل شيء بالشاعرية والجمال. ولكن، هناك، فى ذلك المكمن المريح، يجب أن يفسر كيف مر الحدث وكيف تعمل «استخدامات» القصة و «شروطها» .

لكن المساندة الزمنية («كل موقع، كل فضاء، له زمنه الخاص»، هكذا يفكر المؤلف) تصب فى تحكم سردى آنى. فيبدو أن لكل شيء حيزاً فى ذلك الفضاء الذى نشأ ليأوى ذكريات، وقد يكون المجهود الوحيد المبذول هو إدخال حوار هناك (فى تلك المسافة)؛ حوار يبدو نابعاً من هنا. بهذه الطريقة يبدو أن الأصوات الأصلية تحطم ذلك الطقس المتمثل فى استنساخ الماضى، بل سيتم البحث عن سبيل لاقتحام الماضى وتحويل الصوت إلى قصة («قال إنه يشعر بالبرد»)، وتتسبب كلمة «سأل» فى وجود موقع زمنى بعيد عن أى أثر للحاضر. أما الأبطال فلا يعيشون حياتهم، بل يعيشون آلية، يعيشون قصة. وهم يعيشون فى حالة سرد عن طريق آلية «ردود أوتوماتيكية» تعرف مسبقاً الأهداف والرغبات والغايات. وهى آلية تلف كل استخدام للماضى فى قناة تصب فى شبكة مركزية، تعى أن الماضى يجب أن يملأ، وإن حرم هذا الإجراء الرواية الكثير من عفويتها. وشفقة المؤلف هذه نحو عمله ـ الذى يجب أن يحيطه بالأشياء والشخوص والأزمنة وحتى بالحيل ـ تحدث كنوع من البلاغة. وتلك الحيل (مثل: «ولكننى لم أكتب من قبل سطراً واحداً من هذا كله، ولا عن ذلك اليوم البارد والصحو من أيام عيد الميلاد...») يبثها المؤلف هنا وهناك كي يستعيد ثقته بنفسه باعتباره سيدا للعمل وصاحب الأمر والنهى فيه. وصياغة الزمن فى الرواية تحمل فى طياتها «نظرية حركة داخل السرد»، وهذه مبرمجة وفقاً لـ «نظرية حركة عامة». ومتغيرات وثوابت هذه اللعبة (قريب/بعيد، هنا/هناك) تصب فى ذلك المبدأ (الآن/حينئذ، المضارع/الماضى) المطروح فى كل قواعد النحو الحديث. على جانب آخر، قد يكون الإشغال أو الترصيع فى الزمن تحديداً عن بعد، والتنائى بوصفه آلية سردية قد يكون بعداً زمانياً ومكانياً معاً. وهكذا يمكننا رسم قالب للأزمنة. بل يمكننا أن نستحدث جدول ترددات كى نصل إلى معالجة زمنية للسرد تقتصر فيها فكرة الرواية على نظم حسابية لوظائفها، لكن طبقاً لـ «نظرية قياسات» محتملة، وهذا سيتيح لنا مباشرة «المداخل» الزمنية الشاغرة والمشغولة، إمكانات الدخول والخروج، التى ستعيدنا مجازياً إلى فكرة «تطور البطل». وستتمم آليتنا الأولى(«تطور البطل» يجب أن يحدث «داخل النطاق السردى») مجموعة محدودة من التعديلات «الزمكانية».

وهكذا ننتقل فى هذا الفضاء الأسطورى إلى ذكر «ما كان يحدث أيام الآحاد فى تلك الضيعة»، «شدة ما كانت تعانيه ماريا هناك»، «ماكان يفعله القس حينئذ»، «ما كان بوسعه فعله فى القصر المسحور».هذا التنائى بالقصة، تلك الآلية المتمثلة فى إقصاء أهداف الممارسة الأدبية، هى إحدى المعلومات الأخرى التى يجب أن

نبرزها. إن هذا التنائى الذى يوحَى به بشكل عفوى، دون أقل مجهود من جانب الكاتب، حتى إن أسوأ الكتاب بمقدورهم إنجازه، هو شىء ما قريب الشبه بجمال المنظور فى فن التصوير: خداع ما هو بعيد وغير موجود، حيلة ساحر؛ أن ندرك أنه بفضل «استخدامات بسيطة للفعل فى الماضى» حققنا تأثيراً ما يشبه الواقع. وهنا تستبين ألعاب الخداع البصرى. إن هذا السرد فى الماضى ليتقدم عبر «هناك/حينئذ» ليجد الطريق معبداً.

ويسجل الصوت in off استخدامات من واقع «عن بعد». ونعود مرة بعد أخرى إلى ذلك الملجأ الذى أطلق عليه هيمنجواى"mystical country" ، ملجأ الأمان الذى هو السيرة (البيوجرافية). أو السيرة الذاتية المسقطة على بطل سيسلك سلوكنا نفسه حين يتعلق الأمر بآلية التذكر. وهكذا تتطلب «حيلة» التذكر = الرواية مكاناً فى أسلوبية الزمن. وكل مورفولوچيا الرواية تقوم على أساس ديمومات.

الهوامش :

(١) انظر: " From Morpheme to Utterance", by Zellig H. Harris. Baltimore: Language,No,22,1946,pp. 161-183.

وهذا الطرح الذى يقدمه زليج هاريس يقودنا إلى تلميذه «تشومسكى» :

- "On interpreting the World" by Noam Chomsky. Cambridge: Cambridge Review,29 January 1971,pp. 68-87.

وهذه الطروح يجب أن تتجه صوب مورفولوجيا روائية تأخذ فى الحسبان الدراسات التالية:

- "Immediate Constituents",by Rulon S. Wells. Baltimore:Language,23,1947pp.81-117.

- "Ranks and Depth",by R.D Huddleston, Baltimore:Language.Oct-Dec.1965.pp 574-586.

-"Logical syntax and Semantics",by Y. Bar-Hillel. Baltimore:Language,No,30,1954,pp. 230-238.

-" A Trend in Semantics",by Robert M.W.Dixon. the Hugue:Linguistics, No,1,Oct-Dec. 1963,pp.30-57.

"The Identification of Morphemes",by Eugene A. Nida.Baltimore: Language,No,24,1948,pp.414-441.

(٢) للروائى الإسبانى بنيتو بيرث جالدوس(١٨٤٣ ـ ١٩٢٠)، والمنشورة فى عام ١٩٨٨.

(٣) انظر: " The Plot of Emma", by W.J.Harvey . Oxford: Essays in Criticism, January 1967,pp. 48-63.

(٤) انظر: "A is B in The Structure of Complex Words ", by William Empson. London: Chatto and Windus,1964,pp. 350- 374.

(٥) ناقد أدبى وكاتب إسبانى.

(٦) انظر: "The Deep Structure of the statement",by Robert Hetzron. The Hague : Linguistics,No,65,January 1971, pp. 25-63

(٧) انظر: Como recordaba Hemingway?" por Càndido Pèrez Gàllego. Valencia: Cuadermus de Filologia,Junio 1972

(٨) انظر: " El autòmata residencial", por Juan Novarro Baldeweg, Madrid: Nueva Forma, Julio - Agosto1972,p.32.

(٩) انظر: "La escritura de la novela", Por Roland Barthes, en "EL grado cero en la escritura. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p.37.

(١٠) انظر: "The verbal Icon", by W. K. Wimsatt. London Methuen,1970,pp.201-217.

(١١) (La Regenta) ، للكاتب الروائى الإسبانى ليوبولدو آلاس «كلارينا» (١٨٥٢ـ ١٩٠١).

مقدمة لدراسة المروى عليه*

جيرالد برنس

تقديم :

فى هذا المقال يحاول جيرالد برنس فض الاشتباك بين المروى عليه وأنواع القراء الآخرين ، كما يشير إلى محددات المروى عليه وتصنيفاته ووظائفه وأهميته للسرد ؛ تلك التى يرى برنس أنها لا تقل عن أهمية الراوى . ويضرب مثلاً على ذلك شهرزاد فى (ألف ليلة وليلة) بوصفها راوياً وشهريار بوصفه مرويا عليه، حيث يتوقف استمرار السرد على مزاج شهريار الذى سيقوم بقتل شهرزاد إذا أصابه الملل من حكاياتها .

ولعل الإشارة إلى إعطاء الدرجة نفسها من الأهمية للمروى عليه التى هى للراوي، تحيل إلى النظر فى النص على أنه بناء مغلق ، فالراوى والمروى عليه وجودان قارّان فى النص وليسا خارجه ، إذ هما شخصيتان « داخل نصّية » يجب أن نتناولهما بحذر حتى لا يختلطا مع غيرهما ؛ فنحن لانخلط بين الكاتب الفعلى والراوى وعلينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ الضمنى ، أو أى قارئ آخر .

فى هذه الترجمة حرصت على الوضوح والأمانة معا ، وهما من الصعوبة بمكان فى نص نقدى كهذا يستكشف منطقة غير مأهولة فى النقد الروائى ، ويضطر - فى كثير من الأحيان - لنحت مصطلحات جديدة ، ولقد مدّ لى الكثيرون يد العون . كما أن الأمانة تقتضى شكر فريال غزول وعباس التونسى على ما قدما لى من مساندة . ومهما يكن الأمر، فإن وجود أى نقص فى هذه الترجمة يقع عبؤه على عاتقى وحدى.

المترجم

---

* مقال Introduction to the study of the Narratee لجيرالد برنس من كتاب **Criticism, Reader-Response From Formalism To Post-Structuralism** مجموعة مقالات تحرير چين ب . تومبكينز Jane P. Tompkins صدر عن .The Jhons Hopkins University Press قام بالترجمة : على عفيفى وراجعها : جابر عصفور .

كلُّ سرد سواء كان شفاهيا أو مكتوبا ، وسواء كان يسرد أحداثا حقيقية أو أسطورية ، أو كان يحكى قصة أو تتابعاً بسيطا للأحداث فى الزمن ، لا يستلزم راويا واحدا على الأقل فحسب ، بل يستلزم أيضاً مرويا عليه. المروى عليه شخص «ما» يوجِّه إليه الراوى خطابه . وسواء كان السرد الروائى، حكايةً أو ملحمةً أو روايةً، فإنّ الراوى خَلْقٌ مُتخيَّل، شأنه فى هذا شأن المروى عليه . إن چين بابتيست كلامونس (Jean Baptiste Clamence)، وهولدن كولفيلد (Holden Caulfield) وراوى (مدام بوڤارى Madame Bovary) تراكيب روائية ، مثلها مثل الشخصيات التى يتحدثون إليها ويكتبون من أجلها . ومنذ هنرى جيمس (Henry James) ونورمان فريدمان (Norman Friedman) إلى واين س . بوث Wayne C. Booth وتزڤيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) عالج نقّاد كثيرون التجليات المختلفة للراوى فى النثر والنظم الروائيين ، من حيث وظائفه المتعددة وأهميته [١] . على العكس من ذلك ، قلة هم النقاد الذين تناولوا المروى عليه ، وإلى الآن لم يأخذ أحدهم على عاتقه دراسة المروى عليه دراسة عميقة [٢] . إنه إهمال مستمر على الرغم من مقالات بنڤينست (Benveniste) الشائقة عن الخطاب ، وأعمال ياكبسون (Jakobson) عن وظائف اللغة ، وعلى الرغم من المكانة الصاعدة لعلم الشعرية وعلم العلامات .

فى الوقت الحاضر يستطيع أىّ دارس ، أياً كانت درجة معرفته بالنوع السردى ، أن يميز بين الراوى فى رواية ما وكاتبها ، وذات الكاتب البديلة (alter ego). ويعرف الفارق بين شخصية مارسيل (Marcel) ومبدعها بروست (Proust) وما بين ريو (Rieux) وكامو (Camus) ومابين ترسترام شاندى Tristram Shandy وستيرن (Sterne) الروائى وستيرن الرجل . من ناحية أخرى ، نادراً ما اهتم النقاد بمفهوم المروى عليه ، وغالباً ما التبس مفهومه بمفاهيم متاخمة للمتلقى والقارئ الأصل (Archilecteur) . ومما له دلالته أن عبارة المروى والقارئ عليه نادراً ما يتم توظيفها .

وليس من العسير تعليل الافتقار إلى الاهتمام النقدى بالمروى عليهم ، لقد أهملت دراسات المروى عليهم بسبب تميّز النوع السردى نفسه على الأرجح ، فكثيراً ما يأخذ البطل الروائى ، أو الشخصية المهيمنة على السرد ، على عاتقه دور الراوى ؛ مثل مارسيل فى (البحث عن الزمن الضائع A La Recherche du Temps Perdu) وريكونتين (Roquentin) فى (الغثيان La Nausée) وجاك ريڤيل (Jacques Revel) فى (جدول الزمن L'Emploi du temps) فى حين أنه ليس هناك بطل يمثل المروى عليه بشكل واضح، اللهم إلا إذا أدرجنا الرواة الذين يشكلون ما يخصهم من المروى عليهم [٣]، أو أدرجنا عملاً من مثل (التعديل La Modification) . يضاف إلى ذلك أن علينا تذكر أن مسؤولية الراوى ، فى المستوى السطحى إن لم يكن العميق ، أكثر من مسؤولية المروى عليه فيما يتصل بشكل الحكاية وطابعها ، وملامحها الأخرى فى الوقت نفسه . وأخيراً هناك مشاكل عدة فى السرد الإبداعى كان يمكن تناولها من زاوية المروى عليه ، لكنها درست من زاوية رؤية الراوى ، فإنّ الشخص الذى يروى الحكاية فى آخر الأمر ، والشخص الذى تروى من أجله ، يعتمد كلٌّ منهما على الآخر ، بطريقة أو بأخرى، فى أىّ سرد.

ومهما يكن من أمر ، فإنّ المروى عليهم يستحقون الدراسة . ويؤكد وجهة النظر هذه أعظم الحكائين والروائيين ، وبالمثل يؤكدها أقلهم شأنا . فتنوّع المروى عليهم فى السرد الروائى شئ مدهش ؛ فيهم الخاضع أو المتمرد ، الرائع أو المثير للسخرية ، الجاهل بالأحداث التى يرتبط بها أو الذكّى يعرفها سلفاً ، الساذج إلى حد ما كما فى(توم چونز Tom Jones) ، والقاسى بشكل ما كما فى (الأخوة كرامازوف The Brothers Karamazov ،

إذ يزاحم كلّ هؤلاء من المروى عليهم الرواة فى التباين . وفضلاً عن ذلك ، فقد عالج روائيون كثيرون، بطرقهم الخاصة ، الاختلافات التى يجب الإبقاء عليها بين المروى عليهم والمتلقى ، أو بين المروى عليه والقارئ. فى الرواية البوليسية التى يكتبها نيكولاس بليك (Nicholas Blake) أو يكتبها فيليب لورين Philip Lo-raine) ، مثلاً ، ينجح البوليس السرّى فى حل لغز الجريمة ، عندما يدرك أنّ المروى عليه والمتلقى مختلفان. ولا نقص فى الأعمال السردية التى تؤكد أهمية المروى عليه ، بالإضافة إلى ذلك . وتقدم (ألف ليلة وليلة) توضيحاً ممتازاً للأمر : إذا كان على شهر زاد أن تمارس موهبتها بوصفها راوية للحكايات ، أو تموت ؛ فهى تظل حية ما ظلت قادرة على جذب انتباه الملك إلى حكاياتها. واضح أن مصير البطلة ، والسرد على السواء، لا يعتمد على إمكاناتها من حيث هى راوية ، ولكن على مزاج المروى عليه بالمثل . فلو تعب الملك وتوقف عن الاستماع فإنّ شهر زاد ستموت وينتهى السرد [٤] . هذه الحالة الجوهرية نفسها موجودة فى لقاء (يوليسيس Ulysses) مع الساحرات (Sirens)[٥]، وموجودة فى عمل أكثر معاصرة بالمثل. فبطل (السقوط La Chute) شأنه شأن شهر زاد ، فى حاجة ماسة إلى نمط بعينه لمروى عليه . ولكى ينسى « جان بابتيست كلامونس » معصيته الذاتية ، كان عليه أن يجد شخصاً ما ، ذلك الذى سيصغى إليه ، والذى يغدو قادراً على إقناعه أنّ كلّ شخص آثم . ولقد وجد هذا الشخص فى بار « مكسيكو سيتى » فى أمستردام ، فى اللحظة التى ينطلق فيها بحكايته .

المروى عليه من الدرجة الصفر
The Zero-Degree Narratee

يهتف الراوى فى الصفحات الأولى من (الأب جوريو Le Père Goriot) :

« هذا ما ستفعله أنت يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء ، أنت يا من تسند ظهرك إلى مقعد مريح قائلاً لنفسك : ربما يصبح هذا مسلياً . وبعد قراءة محنة جوريو العجوز السرية ، سوف تتناول عشاءك بشهية مفتوحة ناسباً تبلدك إلى الكاتب الذى ستتهمه بالمبالغة والنزوع الشعرى » .

هذه الـ « أنت » صاحب اليد البيضاء، المتهم من قبل الراوى بكونه مغروراً قاسى القلب هو المروى عليه. ومن الواضح أن هذا الأخير لا يشبه معظم قرّاء (الأب جوريو). وتبعا لهذا، فإن المروى عليه ، فى رواية ما، لا يمكن أن يتطابق مع القارئ تلقائياً. إن يدى القارئ يمكن أن تكونا سوداوين أو حمراوين وليستا بيضاوين، وربما يقرأ الرواية فى سرير بدلاً من مقعد، أو يفقد شهيته عقب علمه بتعاسة التاجر المسن، إذ لا يجب على قارئ الرواية ـ منثورة أو منظومة ـ أن يخلط بينه وبين المروى عليه ؛ فأحدهما حقيقى والآخر متخيل، ولو حدث تشابه مذهل بينهما، فإن هذا سيكون من قبيل الاستثناء وليس القاعدة.

ولن يختلط أمر المروى عليه مع القارئ الفعلى. إنّ كل كاتب، مع علمه أنه يكتب لشخص غير نفسه؛ يطوّر حكايته من حيث هى موجهة إلى نمط معين من القراء الذين يمنحهم صفات معينة وملكات ورغبات، حسب رأيه فى الناس على وجه العموم (أو الخصوص)، وطبقاً للمسؤولية التى يراها. هذا القارئ الفعلى مختلف عن القارئ الحقيقى: إن الكتاب غالباً ما يملكون جمهوراً لا يستحقونه. كما أن القارئ الفعلى يختلف أيضاً عن المروى عليه؛ ففى (السقوط) فإن المروى عليه (كلامونس) ليس مماثلا للقارئ المتخيل عند كامو فهو محام زائر لأمستردام. ومن الواضح أن القارئ الفعلى والمروى عليه يمكن أن يتشابها، ولكن أكرر أن ذلك من قبيل الاستثناء.

وأخيراً، علينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ النموذجى، على الرغم من إمكان وجود علامات تماثل بينهما. أما بالنسبة إلى الكاتب، فإن القارئ النموذجى هو الذى يجيد الفهم، ويستحسن كل الاستحسان أقل الكلمات شأناً، وأكثر المفاهيم مراوغة. أما بالنسبة للناقد فإن القارئ النموذجى هو ذاك القادر على تأويل النص تأويلاً لا حصر له، ويمكن وجوده فى نص بعينه حسب نقاد دون غيرهم. إن المروى عليهم الذين يعدد لهم الراوى تفسيراته ويحدد خصوصيات سرده كثيرون ، من ناحية، ولا يمكن اعتبارهم ممثلين للقراء النموذجيين الذين يتمناهم الراوى. ويكفى أن نفكر فى المروى عليهم فى (الأب جوريو) و (سوق الغرور Vanity Fair) ولكن هؤلاء المروى عليهم أقل كفاءة من أن يقدروا على تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص داخل العمل من ناحية أخرى.

وإذا فرقنا بين المروى عليهم والقارئ الحقيقى والقارئ الفعلى والقارئ النموذجى [٦]، فإننا نجدهم مختلفين بعضهم عن بعض فى الغالب. وبرغم ذلك فمن الممكن أن نصف كل واحد منهم من حيث هو معبر عن هذه الفئات، وحسب النماذج نفسها. ومن الضرورى أن نعرف بعض هذه السمات على الأقل، وكذلك بعض الطرق التى يختلف بها المروى عليهم عن بعضهم البعض أو يتحدون. وتلك السمات هى التى ينبغى أن نعين مواقعها بالرجوع إلى مفهوم «الدرجة الصفر» من المروى عليه الذى يعرف لسان الراوى(Langue) ولغاته(Languages). وفى هذه الحالة، فإن معرفته اللسان تعنى أنه يعرف المعانى ـ الدلالات ـ فى ذاتها، ومرجعية العلامات كلها التى تشكله فى بعض الحالات ، ولا يتضمن ذلك معرفته المعنى المصاحب الذى توحيه الكلمة بالإضافة إلى معناها الأصلى (القيم الذاتية التى أُلحقت بها) ، ويتضمن معرفة تامة بالنحو بالمثل ، ولكن ليس المعرفة بكل الممكنات الموازية للنحو . إن القابلية لملاحظة التعددية فى إمكانات الدلالة والإعراب هى التى تسمح بحل هذه الصعوبات فى السياق ؛ القابلية لإدراك عدم الصواب النحوى ، أو شذوذ أى جملة أو تركيب بالرجوع إلى النظام اللغوى المستخدم [٧] .

وإلى جانب هذه المعرفة باللغة ، يمتلك المروى عليه من الدرجة الصفر قدرة على الاستنتاج ، التى غالبا ما تكون نتيجة طبيعية لهذه المعرفة ؛ ففى الجمل المعطاة أو فى سلسلة منها ، يصبح المروى عليه من الدرجة الصفر قادراً على الإمساك بافتراضات مسبقة وبالنتائج كذلك [٨] . فالمروى عليه من الدرجة الصفر يعرف النحو السردى والقواعد التى يتم بها إحكام أى حكاية [٩] ، ويعرف أن الحدَّ الأدنى للتسلسل السردى المكتمل ، على سبيل المثال ، يتشكل فى النقلة من حالة بعينها إلى حالة معاكسة . وهو يعرف أن للسرد بعداً زمنياً ، وأنه يحتم علاقات السببية . وهو يملك ذاكرة قوية ، فى النهاية ، على الأقل فيما يتصل بأحداث السرد التى أُخبر عنها ، وكذلك النتائج التى يمكن أن تنتج عنها .

هكذا ، لا يفتقر المروى عليه من درجة الصفر إلى السمات الإيجابية ، لكنه لا يفتقر إلى السمات السلبية كذلك . إنه يستطيع أن يتابع سرداً بشكل واضح وبطريقة عينية ، ومطلوب منه أن يطّلع على الأحداث بالقراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة ، من كلمة البداية إلى كلمة النهاية . يضاف إلى ذلك أن المروى عليه من درجة الصفر بلا شخصية أو سمات اجتماعية . إنه ليس حسناً أو سيئاً ، وليس متشائماً أو متفائلاً ، ليس ثورياً أو برجوازياً . وشخصيته ووضعه فى المجتمع لا يلونان قدرته على فهم الأحداث الموصوفة له . أضف إلى ذلك ، أنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن الشخصيات أو الأحداث المذكورة ، ولا يعرف المواضعات فى ذلك العالم أو فى أى عالم آخر ، ولا يفهم

التضمينات فى صياغة معينة لعبارة ، ولا يدرك ماذا يمكن أن يستدعى عن طريق هذه الحالة أو تلك ، فى هذا الفعل الروائى أو ذاك . والنتائج المترتبة على ذلك مهمة جدا، حيث لا يقدر المروى عليه على تأويل قيمة فعل ما أو الإمساك بأصدائه دون مساعدة الراوى وشروحاته والمعلومات المستمدة منه . إنه غير قادر على تحديد مدى أخلاقية الشخصية أو لا أخلاقيتها ، تحديد الواقعية أو المغالاة فى الوصف ، أو تحديد الرد المفحم أو الهدف الهجائى لخطبة من الخطب . وكيف باستطاعته أن يفعل هذا ، وعن طريق أى خبرة أو معرفة أو نظام قيمى ؟

وبتحديد أكثر ، إنّ فكرة جوهرية مثل فكرة محاكاة الواقع تحسب بوصفها شيئاً تافها بالنسبة له فحسب . إن محاكاة الواقع دائما ما تعرف عبر علاقتها بنص آخر فى حقيقة الأمر ، سواء كان هذا النص رأيا عاما ، أو قواعد النوع الأدبى ، أو واقعاً . إن المروى عليه من درجة الصفر لا يعرف أىّ نصوص ، وتبدو له مغامرات دون كيخوته عادية تماماً ، فى غياب الشرح ، مثل من يخترق الجدران أو مثل أبطال رواية (نهار جميل Une Belle Journée)(١٠) . وينطبق الأمر نفسه على علاقات السببية المضمنة إذا كنت أعرف فى (سيرة القديس جوليان المضيف La Légende de Saint Julien L'Hospitalier) أن جوليان (Julien) يصدق أنه قتل والده ويغشى عليه ، فأنا أثبت سببية بين هذين الخبرين ؛ مبنية على منطق معين شائع ، وعلى خبرتى بالعالم ، ومعرفتى بتقاليد روائية بعينها ثم. يضاف إلى ذلك أننا ندرك أن إحدى آليات عملية السرد هى « خلط التعاقب بالنتيجة المنطقية ، أى الذى يأتى لاحقاً فى السرد يعتبر نتيجة لما [جاء سابقاً] » (١١) لكن المروى عليه الذى لا خبرة له أو حس عام لا يفهم علاقات السببية المضمنة ولا يسقط ضحيةً لهذا الخلط . وأخيراً ، فإن المروى عليه من الدرجة الصفر لا ينظم السرد بوصفه توظيفاً للشفرات الرئيسية للقراءة التى درسها رولان بارت فى كتابه (S/Z) . إن المروى عليه من الدرجة الصفر لا يعرف كيف يحل شفرة الأصوات المختلفة التى تشكل السرد . وكما قال بارت :

« إنّ الشّفرة هى نقطة التقاء الأقوال المأثورة ... والوهم البنائى ... والوحدات المستنتجة ... مؤلفة من شظايا هذا الشئ الذى دائما ما سبق لنا قراءته ورؤيته وفعله وتجربته . والشفرة هى مسار هذا الذى سبق بالإشارة إلى ما سبق كتابته ، أى بالإشارة إلى الكتاب (كتاب الثقافة ــ الحياة ــ الحياة بوصفها ثقافة) تجعل الشفرة من النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب » (١٢) .

أما فيما يتصل بالمروى عليه من الدرجة الصفر فلا يوجد «ماسبق» أو يوجد « كتاب» .

علامات المروى عليه :

كلٌ مروى عليه يمتلك تلك السمات التى عددناها إلا حين يكون هناك سبب للاعتراض ، مستمد من السرد الذى وجد من أجله . إنه يعرف على سبيل المثال لغة الراوى الموظفة ، ومزود بذاكرة ممتازة ، ولا يتآلف مع أىّ شئ يتعلق بالشخصيات التى تقدم من أجله . وليس من النادر أن يتعارض السرد أو يناقض هذه السمات ، فقد يحدث أن تكون هناك فقرة معينة تؤكد الصعوبات اللغوية المرتبطة بالمروى عليه ، وربما تكشف فقرة أخرى عن أنّه يعانى فقدان الذاكرة ، وقد تؤكد فقرة أخرى معرفته بالمشكلات المثارة . إن صورة المروى عليه تتكون تدريجيا على أساس من هذه الانحرافات عن خصائص المروى عليه من درجة الصفر.

توجد أحيانا دلائل معينة مستمدة من النص فيما يتعلق بمروى عليه فى جزء من السرد لم يوجه إليه. على المرء أن يفكر فى (الفاسق L'Immoraliste)

وفـى (چستين Justine) أو (قلب الظلام Heart of Darkness) ليثبت أنه ليس الظهور الفيزيقى فحسب، والشخصية والمكانة الاجتماعية للمروى عليه، هى وحدها التى يمكن مناقشتها بهذه الطريقة، ولكن خبرة المروى عليه وماضيه كذلك. هذه الدلائل قد تسبق جزء السرد المخصص للمروى عليه، وقد تتبعه أو تعوقه أو تؤطره. والغالب أنها تعزز ما يوحى به إلينا بقية السرد. فى بداية (الفاسق) على سبيل المثال، نعرف أن ميشيل (Michel) لم يرَ المروى عليهم الخاصين به لمدة ثلاث سنوات، وأنّ الحكاية التى يحكيها لهم بسرعة تؤكد هذه الحقيقة . وبرغم ذلك، فأحيانا ما تكذّب هذه الدلائل السرد، وتؤكد اختلافات معينة بين المروى عليه كما يتخيله الراوى، وما يتكشف عبر صوت آخر . إنّ الكلمات القليلة التى يتحدثها دكتور شبيلفوجل (Spielvogel) فى نهاية (شكوى پورتنوى Portnoy's Complaint) تكشف عن أنّ المروى عليه ليس هو الذى يقودنا السرد إلى تصديقه[١٣].

ومع ذلك، تنبثق صورة المروى عليه من السرد الموجه إليه أساسا . وإذا أعتبرنا أنّ أىّ سرد يتألف من متتالية من العلامات، موجهة إلى المروى عليه، فإنّه يمكننا التمييز بين فئتين رئيسيتين من العلامات. فهناك، أولاً، تلك العلامات التى لا تحتوى على إشارة إلى المروى عليه، وبتحديد أكثر، لا تنطوى على إشارة تميزه عن المروى عليه من الدرجة الصفر. وهناك، ثانيا، تلك العلامات المناقضة للأولى، من حيث إنها تعرفه بوصفه مرويا عليه محدداً، وتجعله ينحرف عن المعيار الثابت. إن جملة فى (قلب بسيط Un Coeur Simple) مثل : «تلقى بنفسها إلى الأرض» تقع فى الفئة الأولى، هذه الجملة لا تكشف عن شئ محدد عن المروى عليه، فى حين أنها تتيح له الفرصة لكى يقدّر حزن فليتسيه حق قدره. وعلى العكس من ذلك، فإن عبارةً من مثل «إن شخصه الكلى أثمر فيها هذه الفوضى التى نعانيها جميعاً فى حضرة رجل استثنائى» لا تسجل ردود أفعال البطلة فى حضور السيد بوريه (M. Bourais) فحسب بل تخبرنا، فى الوقت نفسه، أن المروى عليه قد عانى الإحساس نفسه فى حضرة أفراد استثنائيين. ويمكن أنْ لا نصل إلا إلى قراءة جزئية للنص بتأويل علامات السرد كلها بوصفها حالة للمروى عليه، ولكن هذه القراءة ستكون أفضل تحديدا، وأكثرقابلية لإعادة الإنتاج. ويمكننا أن نعيد بناء صورة المروى عليه بإعادة تجميع علامات الفئة الثانية ودراستها، صورة تتفاوت فى جلائها وأصالتها وكمالها، فذلك يعتمد على النص المدروس.

وليس من السهل دائما أن ندرك العلامات المنتمية إلى الفئة الثانية أو أن نؤولها، إذ لو اتضح بعضها إلى حد ما فإن البعض الآخر يغدو أقل جلاء، مثال ذلك أنّ الدلائل المقدمة عن المروى عليه فى بداية (الأب چوريو) واضحة جدا ولا تثير مشكلة : «هذا ما ستفعله أنت، يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت يا من تستند بظهرك على مقعد مريح» ولكن الجملتين الأوليين من (الشمس تشرق أيضا The Sun Also Rises) تثيران قدراً أكبر من الصعوبة ، حيث لا يعلن چيك (Jake) صراحة ـ حسب المروى عليه الخاص به ـ أن قولنا إن رجلاً كان بطلا للملاكمة لا يعنى التعبير عن إعجابنا به. يكفى جيل أن يلمح إلى أن :

« روبرت كوهن كان يوما بطل الوزن المتوسط للملاكمة فى برينستون، لا تعتقد أننى متأثر جدا بلقب بطل ملاكمة كهذا، ولكنه عنى الكثير لكوهن» .

وربما كان عدد أكبر من الدلائل التى تتعلق بهذا المروى عليه أو ذاك أقل مباشرة . ومن الواضح أن أىّ دليل، مباشر أو غير مباشر، لابد من تأويله على أساس النص نفسه باستخدام دليل من اللغة المستخدمة

وفرضياتها المسبقة ، والنتائج المنطقية التى تترتب عليها ، والمعرفة التى استقرت لدى المروى عليه .

تتعدد العلامات القادرة على تصوير المروى عليه كثيرا ، ويستطيع المرء بسهولة أن يفرّق بين أنماط عدة تستحق المناقشة منها . ويجب ، فى المقام الأول ، أن نذكر فقرات السرد كلها التى يشير فيها الراوى مباشرة إلى المروى عليه ، ونحن نضع فى هذه الفئة الجمل التى يخص فيها الراوى المروى عليه بكلمات مثل «القارئ» أو «المستمع» ، أويشير إليه بتعبيرات من مثل «عزيزى» أو «صديقى» . أما إذا عين السرد سمة محددة للمروى عليه ، مهنته أو جنسيته مثلا ، فإننا نضع الفقرات التى تذكر هذه السمة فى الفئة الأولى . هكذا ، إذا كان المروى عليه محامياً ، فإن المعلومات كلها المتعلقة بالمحامين عامة تغدو وثيقة الصلة بالموضوع . وأخيراً ، فإن علينا أن نحتفظ بكل الفقرات التى يوجه فيها الكلام بضمير المخاطب .

إلى جانب هذه الفقرات التى تشير صراحةً إلى المروى عليه ، توجد فقرات أخرى تنطوى على المروى عليه وتصفه برغم أنها ليست مكتوبة بصيغة ضمير المخاطب صراحة ، فعندما يكتب مارسيل فى (البحث عن الزمن الضائع) قائلاً : «وفوق ذلك ، غالبا ، نحن لم نبق بالبيت ، بل ذهبنا للتريض» . إن الـ (نحن) تقصى المروى عليه . ويحدث نقيض ذلك عندما يصرّح مارسيل :

«مؤكدٌ ، فى هذه المصادفات المحكمة إلى حد بعيد ؛ عندما يتراجع الواقع ، ويطبّق نفسه على ما حلمنا نحن به لزمن طويل ، فإنه يخبئه عنا كلية» .

تتضمن الـ (نحن) المروى عليه [١٤] . ويمكن لتعبير غير شخصى ، فى أغلب الأحيان ، أو ضمير غير محدد ، أن يشير إلى المروى عليه: « لكن العمل قد اكتمل ، وربما يذرف المرء الدمع مراراً وتكراراً » .

مرة أخرى ، غالباً ، يوجد عددٌ كبير من الفقرات فى السرد تصف المروى عليه ، بتفاصيل متفاوتة الدرجة؛ برغم عدم احتوائه على إشارة ـــ ولو غامضة ـــ إليه . وقد يتم، بسبب ذلك ، تقديم أجزاء من السرد فى شكل أسئلة أو أسئلة زائفة . وأحيانا لا تنطلق هذه الأسئلة من الشخصية أو من الراوى الذى لا يقوم بترديدها . ولذلك يجب نسبتها إلى المروى عليه . وعلينا أن نلحظ ما يثير فضوله وما المشكلات التى ربما رغب فى حلها . مثال ذلك (الأب چوريو) ، حيث المروى عليه هو الذى يطرح الأسئلة عن مهنة السيد بواريه (M. Poiret) : « ماذا كان؟ ربما كان موظفا فى وزارة العدل ..» . وبينما يوجّه الراوى أسئلة إلى المروى عليه نفسه ، أحيانا ، فإنّ بعضاً من معرفته وتبريراته تستشف فى العملية ؛ إذ يوجه مارسيل سؤالا زائفاً إلى المروى عليه ، طالباً منه شرح سوقية سلوك سوان (Swann) الفج المثير للدهشة : «لكن من لم ير الأميرات الملكيات غير المتكلفات يتبنى تلقائياً لغة ثقيلى الظل» .

وهناك فقرات أخرى يتم تقديمها بشكل سلبى ، بعض هذه الفقرات ليس امتداداً لحالة الشخصية المقدمة بل استجابة إلى أسئلة الراوى المطروحة . إنه بالأحرى إيمان المروى عليه بأن هذه الفقرات متناقضة ، وأن هواجسه مهاجمة ، وأسئلته قد أُسكتت . إن الراوى فى (مزيفو النقود Les Faux Monnayeurs) يرفض بقوة النظرية المقدمة عن طريق المروى عليه ليشرح الرحلات الليلية لـ «ڤينسينت مولينييه Vincent Molinier» : « لا لم يكن فينسينت مولينييه يذهب إلى خليلته كل مساء » . وأحيانا ، يمكن أن يكون النقض الجزئى كاشفاً . فى (البحث عن الزمن الضائع) ، فى الوقت الذى يصدق الراوى أن تخمينات المروى عليه عن معاناة سوان غيرالعادية لها ما يبررها فإنه يجدها غير كافية:

« هذه المعاناة التى أحسها ، لا تشبه شيئا اعتقد هو فى وجوده ؛ لا لأنه نادرا ما تخيل شيئاً مؤلما إلى هذا الحد ، حتى فى ساعات شكه العميق ، ولكن لأنـّه ظل مبهماً ، غير محدد ... عندما تخيل هذا الشيء».

وهناك أيضا تلك الفقرات التى تتضمن عبارة ذات دلالة معلنة ، وبدلاً من الإشارة إلى عنصر سابق أو لاحق فى السرد ، تشير إلى نص آخر ؛ إلى خبرة تجاوز النصّ ، معروفة لدى الراوى والمروى عليه ، الخاص به :

« نظر إلى المقبرة ، وهناك دفن دمعته الأخيرة كشاب ، واحدة من تلك الدموع التى تدفقت عاليا صوب السماء برغم سقوطها على الأرض » .

ويدرك المروى عليه فى (الأب جوريو) نوع الدموع التى دفنها «راستينياك» . وقد سبق له أن سمع عنها طبعاً، ورآها دون ريب ، وربما ذرف بعضا منها بنفسه . كذلك تزودنا التشبيهات أو المقارنات الموجودة فى السرد بمعلومات متفاوتة القيمة . إننا نظن أننا نعرف المشبه به أكثر من معرفة المشبه . وبناء على ذلك ، يمكن أن نظن أن المروى عليه فى (وعاء الذهب The Gold Pot) مثلاً، قد سبق له أن سمع هزيم الرعد «صوت يتلاشى مثل هزيم الرعد البعيد المكتوم» وبذلك نستطيع أن نبدأ إعادة البناء الجزئى لنمط العالم الذى يأتلف معه .

لكن ، ربما كانت أكثر العلامات كشفاً ، مما يصعب الإمساك بها أحيانا ووصفها بطريقة مرضية ، هى تلك التى ندعوها نظرا للافتقار إلى مصطلح مناسب ـ التعليلات المركبة Over-Justifications إن أى راوٍ يشرح العالم المأهول بشخوصه ، بشكل أو بآخر ، ويستحث أفعالهم ، ويبرر أفكارهم . وإذا حدث أن وظفت هذه التفسيرات والدوافع فى مستوى اللغة الشارحة ، والتعليق والسرد الشارحين ؛ فهى إذن التعليلات المركبة. إذ عندما ينصح الراوى فى (بيت بارما للمسنين La Chartreuse de Parme) المروى عليه قائلا إنّه فى أوبرا لاسكالا «تكون زيارة اللوج عادة لمدة عشرين دقيقة تقريبا» ، فهو لا يفكر فى غير إمداد المروى عليه بمعلومات إضافية لفهم الأحداث . ولكن من ناحية أخرى ، عندما يطلب أن تغفر له جملة فقيرة الأسلوب ، سائلاً المغفرة عندما يقطع سرده ، يعترف بنفسه بعدم قدرته على وصف إحساس ما جيداً ، فإنّ تلك هى التعليلات المركبة التى يوظفها . وتمدنا التعليلات المركبة دائماً بالتفاصيل الشائقة عن شخصية المروى عليه ، وتكشفها ، على الرغم من أنها تفعل هذا بطريقة غير مباشرة : بالتغلب على دفاعات المروى عليه والسيطرة على تحيزاته ، وبتهدئة مخاوفه .

علاماتُ المروى عليه ـ تلك التى تصفه ، وتلك التى تمده فقط بالمعلومات أيضاً ـ يمكن أن تطرح مشاكل عدة للقارئ الذى يأمل أن يصنفها ليصل إلى صورة للمروى عليه ، أو لقراءة معينة للنص . لا تكمن المشكلة فحسب فى مجرد صعوبة ملاحظتها أحيانا ، أو الإمساك بها ، أو شرحها ، فمن الممكن أن يجد المرء فى وحدات سردية معينة علامات متعارضة ، تنشأ أحيانا مع الراوى الذى يريد أن يسلّى نفسه على حساب المروى عليه ، أو يود أن يؤكد اعتباطية النص ، وغالبا ما يكون العالم المقدم هو العالم الذى تكون فيه مبادئ التعارض المعروفة لدينا غير موجودة أو قابلة للتطبيق . وأخيراً ، فإنّ التعارضات ـ الواضحة تماما ـ غالباً ما تنسج من زوايا الرؤية المختلفة التى يكدح الراوى فى إعادة إنتاجها بثقة ؛ بينما يحدث أنه لا يمكن شرح جميع المعلومات المتعارضة كليةً على نحو كهذا . هذه الحالات ربما تنسب إلى مغالاة الكاتب أو اعتداله ، فنجد الراوى فى روايات إباحية عدة ، السئ منها والجيد ، يفعل فعل أبطال (المغنية الصلعاء La Cantatric Chauve) فيصف أولاً الشخصية كما لو كانت ذات شعر أشقر ونهدين

ممتلئين وبطن كبيرة ، ثم يتحدث باقتناع كبير فى الصفحة التالية عن شعرها الأسود ، وبطنها الصغيرة ، ونهديها الصغيرين . إنّ الاتساق ليس أمراً ملحاً بالنسبة للنوع الإباحى الذى يكون فيه الاختلاف البين هو القاعدة أكثر من الاستثناء . وبرغم ذلك يظلّ صعباً ـ إن لم يكن مستحيلا ـ أن نشرح المادة الدلالية المقدمة للمروى عليه فى هذه الحالات .

لكن أحيانا تشكل العلامات الواصفة للمروى عليه مجموعة غريبة ومتباينة . والواقع أن كلّ علامة مرتبطة بمروى عليه لا تحتاج إلى استمرار علامة سابقة أو توكيدها ، أو إبراز علامة لكى تتبعها . إن هناك مرويا عليهم يتغيرون شأنهم شأن الرواة ، أو يملكون شخصيات غنية على نحو كاف ، لكى يستوعبوا الميول والمشاعر المختلفة ، لكن الطبيعة المتعارضة لمروى عليهم لا تنتج دائما من شخصية مركبة أو ارتقاء تدريجى (من شخصية لأخرى) . إن الصفحات الأولى من (الأب جوريو) تشير إلى أن مرويا عليه باريسيا سيكون قادراً على تقدير «محددات هذا المشهد الملىء بالمشاهدات المحلية واللون» . لكن هذه الصفحات المفتوحة تضاد ما تم توكيده من اتهام المروى عليه بعدم الحساسية ومحاكمته بوصفه مذنبا لأنه لا يصدق الرواية على أنها الحقيقة . مثل هذه التعارضات لن تحل أبدا ، بل على النقيض ، سوف تضاف تعارضات أخرى . ويغدو من الصعوبة بمكان أن نعرف إلى من يتوجه الراوى . أهى حالة من عدم الكفاءة ؟ ربما كان بلزاك غير قلق بخصوص التفاصيل التقنية وأحيانا يرتكب أخطاء ، قد لا تكون كذلك عند فلوبير وهنرى جيمس . ولكن هناك مثالا ملهما على عدم الكفاءة : بلزاك المهموم بمشاكل التطابق ـ تلك المشاكل المهمة فى (الأب جوريو) تحديداً ـ حيث لا يتدبر قراراً عن من الذى يغدو المروى عليه .

وبرغم الأسئلة المطروحة ، والصعوبات الناشئة ، والأخطاء المرتكبة ، فمن الواضح أنّ أنواع العلامات التى استخدمت ، وأعداد كل نوع منها وتوزعها ، هو ما يحدد إلى حد معين الأنماط المختلفة للسرد [١٥] . إن الوحدات السردية (Narratives) التى تزخر بالتفسيرات والتعليلات (دون كيخوته ، تريسترام شاندى ، الأوهام الضائعة ، الأوقات المستعادة) تختلف تماما عن تلك التى تلعب فيها التفسيرات والتعليلات دوراً محدداً (القتلة ، الصقر المالطى، الغيرة) . وغالباً مايسزد النمط الأول بواسطة الرواة الذين يجدون البعد الخاص بالخطاب discours أكثر أهمية من البعد الخاص بالحكى (récit) أو الذين هم حقا أكثر وعياً بمجانيّة أى سرد بل بزيفه أو بنمط معين منه فيحاولون تجنبه بالتبعية . ينتج النمط الثانى الرواة الذين يشعرون بسلاسة السرد ، أو الذين يودون الانفلات من محيطهم العادى لأسباب مختلفة . علاوة على هذا ، فإن التفسيرات والدوافع تظهر كما هى ، ويمكن أن تخص طبيعتها بالتنكر بدرجات متفاوتة تماماً. إن راوى بلزاك أوستاندال لايتردد فى إعلان ضرورة شرح فكرة أو مشهد أوحالة :

> « عند هذه النقطة نجد أنفسنا مجبرين على أن نقاطع للحظة قصيرة هذا المشروع الجسور لكى نقدم تفصيلة لاغنى عنها، تلك التى سنشرح فى جزءٍ منها شجاعة الدوقة فى نصح « فابريس » فيما يخص رحلته الأخيرة الخطيرة » .

لكن رواة فلوبير ـ بعد (مدام بوفارى) تحديدا ـ يلعبون غالباً على الغموض؛ فنحن لانعرف بالضبط إذا كانت جملة ماتشرح الأخرى أو أنها تسبقها فحسب أوتتلوها : «جمع جيشاً، أصبح أكبر، أصبح شهيراً، كان شعبياً » . ويمكن أن يقدم الشرح على قواعد العالم أو القوانين العامة كما عند بلزاك وزولا، أو يمكن أن يتجنب قدر المستطاع كل التعميمات، كما فى روايات سارتر وسيمون دى بوفوار، ويمكن للشرح أن يعزز أو

يعارض بعضه البعض، وأن يتكرر أويستخدم لمرة واحدة في أيّ مكان من السـرد، وفي كلّ حـالة ينبني نمط مختلف من السرد.

تصنيف المروى عليهم:

إننا نستطيع بفضل العلامات التى تصف المروى عليه، أن نميز أيّ سرد طبقا لنمط المروى عليه الذى يُوجَّه إليه السـرد. ومن غيـر المفيـد أن نميز الأصناف المختلفة للمروى عليهم حسب أمزجتهم أو حالتهم الاجتماعية أو معتقداتهم، فذلك عمل مسرف الطول والتعقيد ويخلو من الدقة . ومن ناحية أخرى ، فمن الأسهل نسبياً أن نصنّف المروى عليهم حسب الموقف السردى ، وموقعهم فى الإشارة إلى الراوى والشخصيات والسرد . ويبدو الكثير من ألوان السرد غير موجه إلى شخص محدد ، حيث لا يتم النظر إلى شخصية من الشخصيات بوصفها تلعب دور المروى عليه ، وحيث لايُذكر أيّ مروى عليه بواسطة القارئ على نحو مباشر «دون شك ، يا عزيزى القارئ ، أنت لم تحبس فى قتينة زجاجية» ، أو غير مباشر «كان من الصعب أن نفعل شيئاً آخر غير أن نقطف منها وردة نقدمها إلى القارئ» . إن دراسة تفصيلية لرواية مثل (التربية العاطفية) أو (يولسيس) تكشف عن حضور راوٍ يحاول أن يكون غير مرئى ولا يتدخل فى الأحداث إلا بأقل قدر ممكن ، كذلك يتحقق هذا الكشف بالفحص المعمق للسرد الذى يبدو بلا مروى عليه ، سواء فى العملين اللذين ذكرناهما ، أو فى أعمال من مثل (الملاذ) و (الغريب) و (قلب بسيط) .

إن الراوى فى (قلب بسيط) لا يشير ولو مرة واحدة ، على سبيل المثال ، إلى مروى عليه بطريقة واضحة ، ذلك على الرغم من وجود فقرات كثيرة فى سرده تشير ، على نحو متباين الوضوح ، إلى أنه متوجه إلى شخص ما . هكذا يماثل الراوى الأفراد الذين يذكر أسماءهم الحقيقية «روبلين ، فلاح من جيوفيس .. ليبارد، فلاح من توك .. مسيو بوريه ، محام سابق» ولا يمكن له أن يماثل روبلين ــ ليبارد أو مسيو بوريه : إذ يجب أن يكون هذا التماثل مع المروى عليه . يضاف إلى ذلك أنه غالبا ما يلجأ الراوى إلى التشبيه لكى يصف شخصية أو ليعين حدثاً . وكل تشبيه يحدد بوضوح أكثر نمط العالم المعروف للمروى عليه . وأخيراً ، يشير الراوى أحيانا إلى التجارب فوق النصيةextra - textual «هذه الفوضى التى نلقى إليها جميعا فى مشهد الرجال غير العاديين» تقدم أدلة على وجود المروى عليه ومعلومات عن طبيعته. ولكن ، مع أن المروى عليه يمكن أن يكون غير مرئى فى السرد ، فهو موجود برغم ذلك ، ولا ينسى كلية « أبداً » .

فى سرديات أخرى عدة ، فإنّ المروى عليه إذا كان غير ممثل بشخصيته فهو يذكر بوضوح عبر الراوى على الأقل ، ويشير إليه الراوى ، تكراراً ، بشكل أو بآخر ، ويمكن أن تكون إشارات مباشرة كما فى (أويجن أونيجن) ، و (توم جونز) ، و (وعاء الذهب) ، أو غير مباشرة (الحرف الأحمر ، محل التحف القديم ، مزيفو النقود) . إنّ هؤلاء المروى عليهم ، كالمروى عليه فى (قلب بسيط) لا أسماء لهم ، وليست وظائفهم فى السرد على قدر كبير من الأهمية ، دائماً من السهل أن نرسم صورهم وأن نعرف ما يعتقد راويهم عنهم بواسطة الفقرات التى تشير إليهم بوضوح . فى (توم جونز) يقدم الراوى ، أحيانا ، معلومات مستفيضة عن المروى عليه الخاص به ، يأخذه جانبا ، ويجود بنصيحة له فى مرات عدة ، ويصبح الأخير مماثلا لأية شخصية على نحو واضح .

وغالباً ، وبدلاً من التوجه ــ بوضوح أو ضمنياً ــ إلى مروى عليه ليس ممثلا بشخصيته ، يسرد الراوى قصته إلى شخص ما على نحو ما يحدث فى روايتى (قلب الظلام ، وشكوى بورتنوى) . مثل هذه الشخصية

يمكن أن توصف بطريقة أكثر تفصيلا أو أقل . فنحن لا نعرف شيئا محدداً عن دكتور سبيلفوجل فى (شكوى بورتنوى) سوى أنه لا يفتقر إلى حدة الذكاء . ومن ناحية أخرى ، نحن نبلغ بكل شئ عن حياة جوليست فــى (Les Infortunes de la vertu) . وقد لا تلعب شخصية المروى عليه أى دور آخر فى السرد أكثر من المروى عليه فى (قلب الظلام) ولكنها قد تلعب أدواراً أخــرى . وليس نادراً أن يكون المروى راويا فى الوقت نفسه . فى (الفاسق) يكتب واحد من الأشخاص الثلاثة الذين يصغون إلى مايكل خطابا طويلا إلى أخيه ، ويكرر فى هذا الخطاب القصة التى رواها له صديقه ، متوسلاً إلى أخيه أن يخلّص مايكل من تعاسته ، وأن يسجل ردود أفعاله الخاصة عن الحكاية ، وكذلك حالته التى أدت إلى وجوده فى حكيها . وأحيانا يكون المروى عليه فى رواية ما هو راويها فى الوقت نفسه ، ولا يقصد بالسرد أى شخص غير نفسه . مثال ذلك (الغثيان) ومعظم الروايات التى كتبت فى شكل مذكرات ، فإن راكنتان هو القارئ الوحيد لمذكراته .

ومرة أخرى ، يمكن أن تتأثر شخصية المروى عليه بالسرد الموجه له بدرجات متفاوتة . ففى (قلب الظلام) لا يتحول رفاق مارلو عن طريق القصة التى سردها لهم . أما فى (الفاسق) فيبدو الأمر كما لو كان المروى عليهم، وهم ثلاثة ، غير مختلفين عما كانوا عليه قبل سرد مايكل ، برغم أنهم يسيطر عليهم إحساس «ماليس» الغريب. وفى (الغثيان) وغيرها يحدد الراوى المروى عليه الخاص به ، وتغير الحوادث التى يسردها الراوى لنفسه بوصفه مرويا عليه ، على نحو تدريجى عميق .

وأخيراً ، يمكن أن تمثل شخصية المروى عليه بالنسبة للسرد شخصا أكثر ـ أو أقل ـ قيمة ، أو غير قابل للاستبدال بوصفه مرويا عليه . إذ ليس مهما عند مارلو فى (قلب الظلام) أن يتخذ من رفاقه فى «النيلى» (Nellie) مرويا عليهم . إنه يستطيع أن يسرد قصته لأى مجموعة أخرى ، وقد يحجم عن سردها تماماً . ويتمنى مايكل فى (الفاسق) أن يتجه إلى أصدقائه فيجمعهم حوله . ويحمل حضورهم فى الجزائر (Algeria) الأمل: لن يدينوه تحديدا وقد يفهمونه ويساعدونه على اجتياز حالته الراهنة . والفارق بين الحياة والموت ، عند شهرزاد فى (ألف ليلة وليلة)، هو أن يظل الخليفة مرويا عليه ، فجزاء شهر زاد القتل لو رفض الاستماع إليها . ومن ثم فهو المروى عليه الوحيد المتاح لها .

وسواء اتخذ المروى عليه دور الشخصية أو لم يتخذ، استبدل به غيره أو لم يستبدل ، أدى أدواراً عدة أو دوراً واحداً ، فإنه يمكن أن يكون مستمعاً كما فى (الفاسق، التعساء ، ألف ليلة وليلة) أو قارئاً كما فى (آدم بيد ، الأب جوريو، مزيفو النقود)، ومن الواضح أنه ليس من الضرورى أن يقول النص إن المروى عليه قارئ أو مستمع. فى مثل هذه الحالات يمكن القول إن المروى عليه قارئ عندما يكون السرد مكتوباً (Hérodias) ويمكن أن يكون مستمعاً عندما يكون السرد شفوياً : (أنشودة رولان) .

ومن الممكن أن نفكر فى المزيد من التمييز ، أو نؤسس أصنافاً أخرى ، ولكن مهما يكن الأمر فبالإمكان رؤية الكيفية التى يزداد بها تنميط السرد دقة وإحكاماً إذا لم يعتمد على الرواة فحسب ، بل على المروى عليه . إن النمط نفسه من الرواة يمكن أن يتجه إلى أنماط متعددة من الرواة . ولذلك فإن لويس فى (عقدة الأفعى) وسلافين فى (يوميات سلافين) وروكانتان فى (الغثيان) ثلاث شخصيات تحتفظ بدفاتر للمذكرات وشديدة الوعى بالكتابة ، لكن لويس يغير المروى عليه مرات عدة قبل أن يقرر الكتابة لنفسه. كما أن سلافين لا ينظر إلى نفسه بوصفه القارئ الوحيد لمذكراته؛ أما روكانتان فإنه يكتب لنفسه دون غيرها. ومرةً أخرى فإنّ الرواة المختلفين يمكن أن يتجهوا لمروى عليهم من النمط

نفسه كما يحدث فى رواة روايات من مثل : (قلب بسيط، الوضع الإنسانى) . وكذلك ميرسو فى (الغريب)، فإنهم جميعا يتوجهون إلى مروى عليه ليس شخصية، ولا يعرفهم ولا هو على ألفة بالأفراد الذين يقدمهم النص أو الأحداث التى يقصها. ومهما يكن من أمر، فإن فكرة المروى عليه ليست مهمة لتنميط النوع السردى فحسب أو لتاريخ التقنيات الروائية، إن هذه الفكرة تلفت الانتباه بالطبع لأنها تتيح لنا إتقان دراسة الطريقة التى يؤدى بها السرد وظائفه. ففى كل ألوان السرد يتأسس حوار بين الرواة والمروى عليهم الشخصيات (١٦). ويتقدم هذا الحوار - ومن ثم السرد - بوصفه وظيفة للمسافة التى تفصل الحوار عن السرد. وقد استخدمنا هذا المفهوم بالفعل فى تمييزنا الأصناف المختلفة للمروى عليه، ولكن دون أن نعول عليه كثيراً؛ فمن الواضح أن المروى عليه الذى يشارك فى الأحداث المسجلة هو أكثر التصاقا بالشخصيات من المروى عليه الذى لم يسمع حتى عنها، ولكن فكرة المسافة لابد من تعميمها. وأيا كانت وجهة النظر التى يتم تبنيها، أخلاقية أو ثقافية، انفعالية أو مادية، فإنّ الرواة والمروى عليهم والشخصيات يمكن أن يقترب كل منهم من الآخر، على نحو يتراوح ما بين الاتحاد الكامل إلى التضاد الكامل . .

وكما أن هناك، غالباً، الكثير من الرواة والمروى عليهم والشخصيات فى كل نص، فإن تعقد العلاقات وتباين المسافات التى تتأسس بينهم يمكن أن تكون دالة تماماً. وعلى أية حال، فإنّ هذه العلاقات والمسافات تحدد إلى أبعد مدى الطريقة التى يتم بها امتداح قيم معينة ورفض قيم أخرى فى مجرى السرد، والطريقة التى يتم بها تأكيد أحداث معينة وإهمال غيرها. إن هذه العلاقات هى التى تحدد بالمثل نغمة السرد وطبيعته نفسها. مثال ذلك ما نجده فى (زهرة السنبلة) حيث تتغير النغمة تماما - ولا تملك إلا أن تتغير - بمجرد أن يقرر الراوى إعلان صداقته للمروى عليه ويتحدث إليه على نحو أكثر أمانة ومباشرة مما كان يفعل من قبل : إذ إنه أصبح أقرب إلى التوثيق عندما تخلى عن المبالغات الرومانتيكية، وأصبح أكثر أخوية عندما خلّف وراءه الحياد الزائف. ومن ناحية أخرى فإن الكثير من التأثيرات الساخرة فى السرد تعتمد على الاختلافات الموجودة بين صورتين للمروى عليه ، أو بين (مجموعات) المروى عليهم كما يحدث فى (Les Infortunes de la vertu , Werther)، وتعتمد كذلك على المسافة الموجودة بين الراوى والمروى عليه من ناحية والمسافة الموجودة بين الراوى والشخصية من ناحية ثانية (حب سوان) أو تعتمد على المسافة الموجودة بين الراوى والمروى عليه (توم جونز) . وينتج تعقد الموقف أحيانا من عدم ثبات المسافات الموجودة بين الراوى والمروى عليه والشخصيات . إذا لم يكن ذنب مايكل واضحاً - أو براءته - فإن ذلك يرجع فى جانب منه إلى أنه أظهر لمرات عدّة عجزه عن تجاوز المسافة التى تفصل بينه وبين أصدقائه ، أو - إذا شئنا - بسبب أن أصدقاءه غير واثقين من المسافة التى يجب أن يضعوها بينهم وبينه .

وظائف المروى عليه :

إن نمط المروى عليه الذى نجده فى سرد ما ، والعلاقات التى تربطه بالرواة والشخصيات والمروى عليهم الآخرين ، والمسافات التى تفصله عن القراء النموذجيين أو الواقعيين أو الحقيقيين ، كلها تحدد جزئياً طبيعة هذا السرد . لكن المروى عليه يمارس وظائف أخرى يتفاوت عددها وأهميتها وارتباطها به . ومن المفيد بذل الجهد فى سرد هذه الوظائف ودراستها بالتفصيل .

إن أوضح أدوار المروى عليه ، الدور الذى يلعبه دائما ، بمعنى دون غيره ، هو التوسط(relay) بين

الراوى والقراء ، أوبين الكاتب والقراء ، فمن اليسير الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها ، أو إيضاح الجوانب الغامضة التى تحتاج إلى إيضاح ، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروى عليه . ويمكن لنا، دائما ، وبواسطة توجيه إشارات إلى المروى عليه ، أن نبرز أهمية سلسلة من الأحداث وإعادة تأكيد أحدها أو تصعيبه أو تبرير أفعال معينة أو التهوين من اعتباطيتها . ومثال ذلك ما يحدث فى (توم چونز) حين يشرح الراوى للمروى عليه أن الحصافة شىء ضرورى للوقاية من الفضيلة ، وهو يساعدنا على أن نحسن الحكم على بطله ، الفاضل لكن غير الحصيف :

«الحصافة والاحتراس أمران ضروريان حتى لأفضل الرجال .. لا يكفى أن تكون خططك أو أفعالك جيدة بشكل جوهرى ، فعليك الانتباه إلى ضرورة أن تبدو كذلك» .

وبالمثل ، فإننا نعرف أن «ليجراندان» ليس كاذباً ، مع أنه متنفج (Snob) ، عندما يحتج على المتنفجين ، ذلك لأن مارسيل يقول بوضوح شديد للمروى عليه : « وبالفعل فإن ذلك لا يعنى أن ليجراندان لم يكن صادقاً عندما هاجم المتنفجين بعنف» .

حقا إن التوسط لا يتم دائما على نحو مباشر ، ومن ثم فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه تتطور ، أحيانا ، فى أسلوب ساخر ولا يستطيع القارئ دائما تفسير العبارات حرفياً من السابق إلى اللاحق . وتوجد هناك توسطات أخرى يمكن إدراكها ، غير الإشارات الجانبية المتجهة إلى المروى عليه مباشرة ، وإمكانات أخرى للتوسط بين المؤلفين والقراء . والحوارات ، والمجازات ، والمواقف الرمزية ، والإحالات إلى نظام فكرى بعينه أو إلى عمل فنى هى بعض من طرق التلاعب بالقارئ وتوجيه أحكامه ، والسيطرة على ردود أفعاله .

يضاف إلى ذلك أن هذه الطرق مفضلة لدى كثير من الروائيين المحدثين ، إن لم يكن غالبيتهم ، ربما لأنها تتيح ـ أو يبدو أنها تتيح ـ حرية أكثر للقارئ ، وربما لأنهم يجبرون على المشاركة بنشاط أكبر فى تطوير السرد، أو ربما ببساطة ، لأنهم يشبعون اهتماما بعينه فى الواقعية . إن دور المروى عليه ، من حيث هو وسيط ، يتضاءل فى هذه الحالات إلى حد ما ، ولكن كل شىء لابد أن يظل يمر من خلاله، مادام كل شئ ـ استعارات وإحالات وحوارات ـ يظل متجها إليه : غير أنه لاشىء يتعدل ، لا شىء يتضح للقارئ بواسطة هذا الوسيط . وأياً كانت مزايا هذا النمط ، من الوسيط ، فلابد من إدراك أن العبارات المباشرة الواضحة المتجهة من الراوى إلى المروى عليه هى ـ من وجهة نظر بعينها ـ أكثر ألوان التوسط اقتصادا وفاعلية . إن جملاً قليلة تكفى لتأسيس الدلالة الحقيقية لفعل غير متوقع ، أو الطبيعة الحقة لشخصية من الشخصيات ، كما أن كلمات قليلة تكفى لأن تيسر تفسير موقف معقد . ومع أننا يمكن أن نتساءل على نحو غير محدد عن النضج الجمالى لستيفان فى (صورة الفنان شاباً) أو دلالة حدث بعينه فى (وداعاً للسلاح) ، فنحن نعرف دائماً بالضبط ـ أو فى الأغلب ـ حسب النص ما نظنه فى (فابريس) أو فى (سانسفرينا) أو فى (غراميات المدموازيل ميشانو) [١٧] .

ويمارس المروى عليه وظيفة التشخيص فى السرد فضلا عن وظيفة التوسط . ووظيفة التشخيص مهمة فى حالة الراوى أو الشخصيات ، برغم أنه من الممكن تقليصها إلى الحد الأدنى حتى فى هذا المكان ، ذلك لأن ميرسو لن يعرف كيف يدخل فى حوار حقيقى مع المروى عليه ، لأنه على مسافة من كل شىء ، ومن نفسه، ولأن غرابته وانعزاله يعتمدان على هذه المسافة ، ومن ثم لا يمكن وصفه بهذا الحوار . ومع ذلك فإنّ العلاقات التى يؤسسها الراوى ـ الشخصية مع المروى

عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل ، إن لم يكن أكثر ، أى عنصر آخر من عناصر السرد . مثال ذلك (الراهبة) حيث تظهر الأخت سوان بوصفها أقل سذاجة وأشد مكراً أكثر مما تحب أن تظهر بسبب مفهومها عن المروى عليه وإيمائها إليه . يضاف إلى ذلك العلاقات بين الراوى والمروى عليه فى نص من النصوص يمكن أن تهون من أحدهما وتفسر الآخر أو تضعه فى تعارض مع غيره . وغالبا مايشير الموضوع على نحو مباشر إلى الموقف السردى ، كما أن السرد يشبه الموضوع من حيث إن هذه العلاقات تكشف عن كليهما . ومثال ذلك (ألف ليلة وليلة) حيث يتأكد موضوع السرد الذى هو الحياة بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل : فالبطلة تقتل إذا قرر المروى عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها ، بالقدر الذى تموت به بقية الشخصيات فى السرد بسبب عدم استماعه إليها : وأخيراً فإنّ أىّ سرد مستحيل دون مروى عليه . ولكن غالباً ما تكشف الموضوعات التى لاتهتم بالموقف السردى ــ أو قد تهتم به بطريقة غير مباشرة ــ عن أوضاع الراوى والمروى عليه فى علاقة كل منها بالآخر ، ففى (الأب جوريو) يحافظ الراوى على علاقات القوة مع المروى عليه ، فمنذ البداية يحاول الراوى أن يستبق اعتراضات المروى عليه ، وأن يهيمن عليه وأن يقنعه ويستخدم الراوى فى ذلك كل الوسائل ، والإغراءات ، والتوسلات ، والتهديدات ، والسخرية . ونشك ــ فى التحليل النهائى ــ أنه نال من المروى عليه . ففى الجزء الأخير من الرواية حين سجن ڤوترين وأخذ الأب چوريو يقترب من الموت سريعاً فإن الراوى نادراً ما يتجه إلى المروى عليه ، ويرجع ذلك إلى أن الراوى قد كسب المعركة ، وأصبح واثقا من تأثيره ومن هيمنته ، ومن أنه لم يعد فى حاجة إلى أن يحكى القصة . هذا النوع من الحرب ، وهذه الرغبة فى القوة يمكن أن نجدهما على مستوى الشخصيات ، كما أن المعركة تدور أيضاً على مستوى الأحداث ومستوى السرد .

وإذا أسهم المروى عليه فى جانب الموضوع الخاص بالسرد فإنه دائما ما يكون جزءاً من الإطار السردى ؛ جانباً من الإطار الملموس الذى يغدو فيه الرواة والمروى عليهم شخصيات (قلب الظلام المزيفون ، الديكاميرون) ، والمقصود هو جعل السرد يبدو أكثر طبيعية . ويلعب المروى عليه ، شأنه فى ذلك شأن الراوى ، دوراً لا سبيل إلى إنكار إمكان تحققه فى الواقع . وأحيانا يقدم هذا الإطار النموذجى الذى يتطور بواسطته العمل أو السرد ؛ ففى (الديكاميرون) أو (هيبتاميرون) نتوقع أن كلاً من المروى عليهم سوف ينقلب إلى راو . إن المروى عليه الذى هو أكثر من مجرد علامة على الواقعية ، أو مؤشر على إمكان التحقق يمثل ، فى هذه الأحوال ، عنصرا لاغنى عنه لتطور السرد .

وأخيراً ، يحدث أن نشعر أحيانا بأن علينا دراسة المروى عليه لنكتشف القوة الدافعة الأساسية للسرد . ففى (السقوط) ، على سبيل المثال ، لا نستطيع ــ إلا بدراسة ردود أفعال المروى عليه الخاص بـ كلامونس ــ أن نعرف ما إذا كانت حجج البطل قوية إلى درجة الإقناع ، أو أنها جذابة ولكن غير مقنعة . يؤكد ذلك أن المروى عليه لا يقول كلمة واحدة خلال الرواية كلها ، ولا نعرف ما إذا كان كلامونس يخاطب نفسه أو شخصا آخر . ولا نملك سوى أن نفهم ، من تعليقات الراوى ، أن هذا المروى عليه برجوازى مثله ، فى الأربعينيات من عمره ، باريسى ، يألف دانتى والإنجيل ، محام ، ... ومهما يكن من أمر ، فإنّ هذا الغموض الذى يؤكد الازدواجية الأساسية لعالم البطل لا يقدم المشكلة إلى القارئ الذى يرغب فى أن يكتشف الطريقة التى يتم بها الحكم على كلامونس فى الرواية : وأيا كانت هوية المروى عليه فإنّ الشىء المهم هو مدى موافقته على أطروحات البطل ، ويظهر الخطاب الأخير الدليل على المزيد والمزيد من المقاومة من جانب من يحادثه ، وتصبح نغمة كلامونس أكثر إلحاحا وجمله

أكثر إرباكا في الوقت الذى يتطور فيه السرد الخاص به ويفر منه المروى عليه الخاص به ، بل إنه في أوقات عدة من الجزء الأخير من الرواية يظهر مهتزاً إلى أبعد حد . وإذا لم يكن كلامونس قد انهزم في نهاية (السقوط) فمن المؤكد أنه لم ينتصر ، وإذا لم تكن قيمه ورؤيته إلى العالم والبشر زائفة تماما فإنها ليست صادقة صدقا لا يدحض . ومن المحتمل أن هناك وسائل أخرى لإعلان الإيمان أكثر من الحكم على التوبة . وربما توجد طرق أخرى مقبولة في الحياة أكثر من طرق كلامونس .

هكذا ، يمكن للمروى عليه أن يؤدى سلسلة كاملة من الوظائف في السرد : إنه يؤسس توسطا ما بين الراوى والقارئ ، ويساعدنا في إقامة إطار السرد ، ويفيد في تشخيص الراوى ، ويؤكد موضوعات بعينها ، ويسهم في تطوير الحبكة ، ويصبح المتحدث باسم الجانب الأخلاقي من العمل . ومن الواضح أن المروى عليه يغدو مهما على نحو أو آخر ، ويلعب عدداً أكبر من الأدوار أو أقل ، ويتم استخدامه بطريقة بارعة أصيلة على نحو أو آخر ، وذلك اعتمادا على ما إذا كان الراوى بارعا أو غير بارع ، أو إذا كانت مشكلات التقنية السردية تعنيه أو لا تعنيه ، أو إذا كان السرد يستلزمه أو لا يستلزمه . وبقدر ماندرس الراوى لتقييم اقتصاد السرد ومقاصده ونجاحه ، فإننا يجب أن نختبر المروى عليه لنفهم أكثر ، أو نفهم على نحو مختلف آلياته ودلالاته .

إن المروى عليه واحد من العناصر الأساسية في كل سرد ، وإن الاختبار العميق لما يقدمه ، ودراسة العمل السردى بوصفه مكونا من سلسلة من الإشارات التى تخاطبه ، تفضى إلى قراءة أكثر حذقاً وإلى تشخيص أعمق للعمل . ويمكن لهذه الدراسة أن تفضى بالمثل إلى تنميط Typology أكثراً تحديداً للنوع السردى وإلى فهم أعظم لتطوره ، كما يمكن أن تزودنا بتقدير أفضل للطريقة التى يؤدى بها السرد وظائفه وإلى تقدير أكثر انضباطا لنجاحه من وجهة النظر الفنية . وفي التحليل الأخير ، فإنّ دراسة المروى عليه لاتقودنا إلى فهم أفضل للنوع السردى فحسب ، بل إلى فهم أفضل لكل أفعال الاتصال .

الهوامش :

(١) انظر على سبيل المثال :

Henry James. **The Art of Fiction and Other Essays,** ed. Morris Roberts (New York: Oxford University Press, 1948); Norman Friedman, **"Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,** "PMLA 70 (December 1955): 1160-84 Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction** (Chicago: University of Chicago Press. 1961) Tzvetan Todorov, **"Poétique"** in Oswald Ducrot et al., Qu' est-ce que le structuralisme? (Paris Seuil, 1968), pp. 97-166; and Gérard Genette., Figures III (Paris: Seuil, 1972).

(٢) انظر بين آخرين :

Walker Gibson, **"Authors, Speakers, Readers, and Moc Readers,"** College English 9 (February 1950): 265-69 (chap. 1 in this volume) . Rolan Barthes, **"Introduction à l'analyse structurale des récits,"** Communications 8 (1966): 18-19 Tzvetan Todorov, **"Les Catégories du récit littéraire,"** Communications 8 (1966): 146-147 Gerald Prince, **Notes Towards a Categorization of Fictional'** Narratees,: Genrè 4 (Marc 1971): 100-105: and Genette, Figures III, pp. 265-67.

(٣) بمعنى ما ، كل راو هو نفسه المروى عليه الخاص به . لكن معظم الرواة لهم مروى عليهم كذلك .

(٤) انظر : Tzvetan Todorov. "**Les Hommes-récits,**" Poétique de la prose (Paris : Seuil 1971), pp. 78-91.

(٥) انظر : Tzvetan Todorov. "**Le Récit primitif,**" in ibid., 66-77.

(٦) بقصد الملاءمة ، نحن نتحدث (وسنتحدث غالباً) عن القراء . ومن الواضح أن المروى عليه لن يخلط بالمستمع الحقيقى أو الواقعى أو المثالى .

(٧) هذا الوصف للقدرات اللغوية الخاص بالمروى عليه من درجة الصفر برغم أنها تؤدى إلى مشكلات عدة ، فليس من السهل دائما أن تحدد المعنى / المعانى (التعريفات) لكل مصطلح معطى ، ومن الضرورى أن نرسخ مع الوقت اللغة المعروفة للمروى عليه ، وذلك هو الغرض الذى يصعب تحقيقه أحيانا ، عندما نعمل على النص نفسه . يضاف إلى ذلك أن الراوى يستطيع أن يعالج اللغة بطريقة شخصية . بالمقارنة بخواص معينة ليس من السهل أن نضعها فى علاقة بالنص ، هل يمكن القول إن المروى عليه يختبرها بوصفها مبالغات ، أو أخطاء ، أو على العكس ، هل تبدو طبيعية تماماً بالنسبة له ؟ بسبب هذه الصعوبات ، وصعوبات أخرى عدة ، فإنّ وصف المروى عليه ولغته لا يمكن أن يكون دائما دقيقاً ، وإنه إلى حد كبير قابل لإعادة الإنتاج .

(٨) نحن نستخدم هذه المصطلحات على نحو ما تستخدم فى المنطق الحديث .

(٩) انظر بهذا الخصوص : Gerald Prince. **A Grammar of Stories An Introduction** (The Hague: Mouton, 1973).

هناك وصف أساسى لهذه القواعد متبوع بكل السرديات التى يمكن أن توجد فى هذا العمل .

(١٠) عن محاكاة الواقع انظر العدد الممتاز (١١) من **Communications (1968)**

(١١) انظر : **Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récit, P.10.** يجب ملاحظة أنه بينما تستخدم هذه الفوضى ، إلا أنها ليست مهمة على الإطلاق لتطوير السرد .

(١٢) انظر : Roland Barthes, **S/Z** (Paris: Seuil, 1970), pp. 27-28.

(١٣) علينا ، دون شك ، أن نفرق بين المروى عليه « الواقعى » والمروى عليه « الحقيقى » بطريقة أكثر تنظيما . ولكن ربما كان هذا التفريق غير مهم .

(١٤) لاحظ أنه حتى (أنا) واحدة يمكن أن تدل على (أنت) .

(١٥) انظر بهذا الخصوص : Gérard Genette. "**Vraisemblance et motivation,**" in his Figures II .

(١٦) نحن نتبع هنا بتعديل منظور بوث ، انظر : Booth, **The Rhetoric of Fiction.** pp. 155 ff.

(١٧) انظر بهذا الخصوص كتاب واين بوث ، السابق ذكره .

وضعية السارد
فى الرواية المعاصرة *

تيودور أدورنو

أن نجمع، فى بضع دقائق ، بعض الأفكار عن الوضعية الراهنة للرواية باعتبارها شكلا، ذاك هو ما يضطرنا إلى الاكتفاء باقتطاف لحظة واحدة، مع تحميل الأشياء أكثر مما تحتمل، عند الضرورة .

ستكون تلك اللحظة هى وضعية السارد. إنها تتميز اليوم بواسطة مفارقة : فلم يعد ممكنا بعد أن نسرد فى حين أن شكل الرواية يقتضى السرد . لقد كانت الرواية هى الشكل الأدبى النوعى للعصر البورجوازى . ونجد ، فى بداياتها ، تجربة عالم « دون كيشوت » المعرى المنغمر فى الرقى السحرية ، وعنصره المكون هو دائما التحكم ، بواسطة الفن ، فى الوجود البسيط . وقد انحدرت الواقعية من (دون كيشوت) ، وحتى الروايات التى كانت فانتاستيكية بموضوعها ، كانت تتجه إلى تقديم محتوياتها بطريقة توحى بالواقع . هذا المسلك وجد نفسه موضع تساؤل خلال فترة تطور ترجع إلى القرن التاسع عشر ، وهو اليوم يعرف تسارعا بالغا .

تتمثل إعادة النظر هذه ، من وجهة نظر السارد ، فى أن الذاتية لم تعد تقبل التعامل مع مادة لا يمسها التحوير ، وبذلك قوضت القانون الملحمى للموضوعية . الآن ، إذا أراد كاتب أن يغطس فى عالم الأشياء . كاتب مثل ستيفتر stifter ، وأن يحدث تأثيرا انطلاقا من غنى الأشياء وجمالها البلاستيكى بعد أن تأملها وتقبلها ببساطة ، فإنه سيكون مجبرا على اتخاذ موقف المحاكاة الصناعية والتزيينية . إنه ، باستسلامه لهذا العالم ، بدافع من حب يفترض أنه ملىء بالمعنى ، إنما يجعل نفسه متحملة لوزر الكذب ، وسينتهى به الأمر إلى الوقوع فى أسلوب « الكيتش » kitsch غير المحتمل والمميز للفن الإقليمى . على أن الصعوبات الملتصقة بالشىء ذاته ليست أقل من الصعوبات الأخرى . فالرسم قد حرمه التصوير الفوتوغرافى من مهام كثيرة كانت تناط به

* ترجمنا هذا النص من الترجمة الفرنسية لكتاب أدورنو بعنوان :
Notes Sur La Littérature, Traduit de L'allemand par Sibyle muller ed. Flammarion, 1984

المترجم : محمد برادة .

تقليديا . وكذلك الشأن بالنسبة للرواية نتيجة لظهور الاستطلاع المصور ، ووسائل الصناعة الثقافية وخاصة السينما . إنه يتحتم على الرواية أن تركز جهودها حول ما لايستطيع العرض المختصر نقله . وعلى عكس الرسم ، فإن الانعتاق من الشيء هو، في الرواية، محدد باللغة التي تلزمها إلى حد كبير، بإضفاء طابع التخييل على العرض المختصر: هكذا نجد أن جويس قد ربط، متحملا كل العواقب، تمرد الرواية على الواقعية، بتمرده على اللغة الاستدلالية.

سيكون من السخرية أن نرفض محاولة جويس باعتبارها نزوة فردية ومعزولة: ذلك أن هوية التجربة قد تكسرت وكذلك صورة الحياة المتواصلة والمتمفصلة التي كانت وحدها تبيح وضعية السارد السابقة. يكفي للتدليل على ذلك، أن نستحضر أنه من المستحيل على من شارك في الحرب أن يحكيها مثلما كان من الممكن قديما أن نحكي مغامراتنا. وهذا ما يوضح بحق ،كون المحكي يصطدم بنفاد صبر المرسل إليه وبارتيابه عندما يقدم نفسه وكأن السارد متحكم في مثل تلك التجربة.

لقد غدت فكرة الاختلاء لـ « قراءة كتاب جيد » فكرة عتيقة. وهذا لايرجع إلى تشتت ذهن القراء وحسب، بل أيضا إلى طبيعة ما هو مرسل ، وإلى شكله. أن نحكي شيئا ، معناه أن نتوفرعلى شيء « خاص » نقوله ، وهذا بالضبط هو ما أصبح منتفيا داخل العالم المسور، ومع التنميط، والتكرار الأبدي. قبل كل إبلاغ لمحتوى إيديولوجي، هناك الإيديولوجيا متمثلة في ادعاء السارد القدرة على رؤية مجرى العالم وكأنه أساسا سيرورة لاكتساب خصائص الفردية، والظن بأن الفرد بانفعالاته ومشاعره لا يزال قادرا على أن يرتفع إلى مستوى تحديد مصيره، وبأن حياته الداخلية لا يزال لها سلطة ما: فالأدب البيوجرافي والبورنوجرافي الموزع على نطاق واسع، هو نتاج لتحلل الشكل الروائي وتفسخه.

إن فلك علم النفس حيث تستطيب تلك النتاجات المقام، حتى ولو لم تكن النتيجة موفقة، لا ينجو بدوره من أزمة الموضوعية الأدبية. فالرواية السيكولوجية نفسها ترى بعينها اختفاء أشيائها أمام بصرها: فقد لاحظ البعض، بحق، أنه في الوقت الذي كان الصحفيون لايكفون عن الانتشاء بالفتوحات السيكولوجية التي حققها دوستويفسكي، كان العلم، وخاصة التحليل النفساني الفرويدي ، قد جاوز منذ مدة طويلة «الوجادات» التي عثر عليها ذلك الروائي . فضلا عن ذلك، فإن هذا الإطراء التفخيمي أخطأ فهم دوستويفسكي: فإذا كنا نجد عنده قدرا كبيرا من السيكولوجيا فإنها ذات طابع مدرك، إنها سيكولوجيا الجوهر وليست تجريبية، جوهر الناس الذين يمكن أن نلتقي بهم هنا أو هناك. وهذا بالذات هو ما حقق فيه دوستويفسكي تقدما.

ليس فقط لأن المعلومات والعلم قد صادرا كل ما هو إيجابي، قابل للالتقاط مثل فعلية دخيلة النفس، فإن على الرواية أن تقطع مع كل ذلك، و أن تكرس نفسها لتشخيص الجوهري أو ما ليس جوهريا ، بل أيضا لأنه بقدر ما يزداد سطح السيرورة الحيوية للمجتمع كثافة وتواصلا منتظما ، بقدر ما يلف المجتمع الكائن داخل حجاب كتيم.

إذا أرادت الرواية أن تظل وَفيّةً لميراثها الواقعي، وأن تقول ما يوجد حقيقة، فإن عليها أن تقلع عن واقعية لاتفعل، فإعادة إنتاج الواجهة، ليس سوى أن تغدو متواطئة مع نشاطها الكاذب.

يجب أن نسمي باسمه ذلك التشيُّؤ في جميع العلائق بين الأفراد الذي يجعل من خصائصهم البشرية مُزَلّقاً يسمح للآلة أن تدور دون اصطدامات، وأقصد الاستلاب والاستلاب الذاتي الكونيين. والرواية مهيأة ، أكثر من معظم أشكال الفن الأخرى، لإنجاز ذلك .

منذ القديم، منذ القرن الثامن عشر على كل حال، ومنذ رواية (توم جونز) لفيلدنج، كان موضوع الرواية الحقيقى هو الصراع بين الناس الأحياء و الشروط المتحجرة لحياتهم . وبذلك أصبح الاستلاب نفسه وسيلة إستطيقية للرواية. ذلك أنه كلما أصبح الناس، سواء كانوا أفرادا أو جماعات، غرباء بعضهم عن بعض، كلما غدوا أيضا شيئا غامضا مستعصيا على فهمهم، ومن ثم فإن محاولة فك لغز الحياة الخارجية الذى هو المحرك الحقيقى للرواية، تصبح عندئذ هى البحث عن الجوهر الذى يبدو، وسط الغرابة المألوفة المطروحة من طرف المواضعات، مقلقا وغريبا مرتين. إن اللحظة المضادة للواقعية فى الرواية الحديثة، وبعدها الميتافيزيقى، هما نفسهما ناتجان عن موضوعها الملموس أى عن مجتمع حيث الناس منزوعون بعضهم عن بعض ومنتزعون من أنفسهم ، وما ينعكس فى التعالى الإستطيقى هو فسولة العالم.

إنه لا مكان لكل ذلك فى التفكير الواعى للروائى، وهذا ما يعطينا الحق فى افتراض أنه عندما يتسرب ذلك إلى وعيه، مثلما نجد فى روايات هيرمان بروش المثقلة بالنوايا، فإن ذلك لا يعطى تأثيرا جيدا على مستوى الشكل. بالعكس، فإن التعديلات التاريخية للشكل يتم إنجازها على يد الكتاب ذوى الحساسية المزاجية، مما يجعل بالإمكان الحكم على جودتها حسب كونها تشتغل تقريبا وكأنها أدوات لقياس ما يستلزمونه وما يرفضونه. ما من أحد ذهب أبعد من مارسيل بروست فى هذه الحساسية ضد شكل العرض المختصر. فرواياته تقع ضمن تقليد الرواية الواقعية والسيكولوجية عند مرحلة تحللها داخل الذاتية القصوى. وهو تقليد يمر دون أن يكون له أى استمرار تاريخى مع الكاتب الفرنسى ، عبر إبداعات شكلية مثل (Niels Lyhne) لجاكبسون، أو (Malte Laurids Brigge) لريلكه .

إذا اكتفينا تدقيقا بالواقعية من الخارج المستندة إلى «كان ذلك هكذا» فإن كل كلمة، عندئذ ، تصبح مجرد «كما لو أن» ، ومن ثم يصبح التناقض بين مقتضى الواقعية ومقتضى القول بأن الأمر لم يكن على ذلك النحو، أكبر من ذى قبل. وبالضبط، فإن هذا المقتضى المحايث هو ما يطرحه الكاتب دون أن يخطئه: إن عليه أن يدلل بأنه يعرف بدقة ما جرى. إن دقة بروست المتناهية المفرطة إلى حد أن تصبح خيالية، وتقنيته الجزيئية التى تؤول، من خلالها، وحدة الجسم الحى إلى التشظى إلى ذرات ، ليست سوى مجهود للوعى الإستطيقى من أجل تقديم هذا الدليل دون انتهاك الحدود التى يفرضها الشكل . إنه ما كان يستطيع أن يقرر تقديم عرض مختصر عن اللاواقعى وكأن ذلك قد وجد حقيقة . لأجل ذلك يبدأ عمله الدائرى بذكرى طفل يداعبه النوم، ومجموع صفحات الكتاب الأول (من «بحثا عن الزمن الضائع») ما هى سوى استعراض للصعوبات التى يعانى منها طفل صغير يريد النوم ، عندما لا تكون أمه قد منحته قبلة المساء .

إن السارد يقيم ، بطريقة ما ، فضاء داخليا يجنبه الدخول إلى العالم الغريب عنه من خلال خطوة عاثرة تنكشف عبر النبرة المغلوطة التى يلجأ إليها من يتظاهر بأنّ ذلك العالم مألوف لديه . ودون شعور فإن العالم يكون ممتصا فى ذلك الفضاء الداخلى– هذه التقنية أطلق عليها اسم الحوار الداخلى (مونولوج)– وأقل حدث خارجى يظهر كما قلنا عن لحظة نومنا فى الصفحة الأولى : مثل قطعة من داخل النفس ، لحظة مد الوعى وهو فى مأمن من خطر أن ينبذه النظام الفضا ـ زمانى الموضوعى ، الذى تحاول رواية بروست تعليقه . إن الرواية التعبيرية الألمانية ، مثل رواية (الطالب الجوال) لجوستاف ساك ، تنزع إلى غايات مماثلة انطلاقا من مسلمات وفكر مغايرين تماما . فالحرص الملحمى على عدم تقديم أى شىء موضوعى لا يمكن استثماره

كاملا، انتهى إلى إلغاء المقولة الملحمية الأساسية المتعلقة بالموضوعية .

إن الرواية التقليدية التى تتجسد فكرتها بكيفية أكثر أصالة ربما ، عند فلوبير ، يمكن مقارنتها بالخشبة الإيطالية فى المسرح البورجوازى . فهذه التقنية كانت تقنية إيهام . السارد يرفع ستارة : وعلى القارىء أن يسهم فى إتمام الفعل كما لو أنه كان حاضرا حضورا فيزيقيا . وتتأكد ذاتية السارد من خلال قدرته على خلق ذلك الإيهام . وعند فلوبير تتمثل تلك القدرة فى صفاء اللغة التى ، بواسطة إضفاء الطابع الروحى عليها ، ينتزعها فى الآن نفسه من المجال التجريبى الذى تنذر نفسها له . والتفكير شىء محرم : إنه يصبح خطيئة أساسية ترتكب ضد صفاء الشىء . واليوم ، عبر الطابع الإيهامى للشىء المشخص ، يفقد ذلك المحرم نفسه قوته.

كثيرا ما لوحظ فى الرواية الحديثة ، ليس فقط عند بروست ، بل أيضا عند أندريه جيد فى (مزيفو النقود) وفى الأعمال الأخيرة لتوماس مان ، وفى (الرجل عديم المزايا) لميزيل ، لوحظ أن التفكير يبرز عبر المحايثة الخالصة للشكل . لكن هذا التفكير لم يعد له شىء مشترك مع تفكير فلوبير . فعند هذا الأخير كان التفكير أخلاقيا : أى اتخاذ موقف مع أو ضد شخوص الرواية . أما التفكير الجديد فهو اتخاذ موقف ضد كذب التشخيص ، أى فى الواقع ضد السارد نفسه الذى يحاول تصليح تدخله الحتمى عن طريق تحوله إلى معلق ذى وعى مفرط بالأحداث . إن هذا التفكير يدخل فى حسبانه الخاص ، المس بالشكل . واليوم فقط نستطيع أن نفهم تماما وسيط توماس مان وسخريته الملغزة غير القابلة لأن تختزل إلى تهكم مرتبط بالمضمون ، وذلك انطلاقا من وظيفته فى الإبداع الشكلى : ففى الموقف السخرى يعود الكاتب إلى تناول ما عرضه ويتخلص بذلك من زعمه خلق الواقع ، ذلك الزعم الذى لا يمكن لأى كلام ، حتى كلامه هو ، أن يفلت منه . وهذا ما يأخذ كل دلالته ربما فى المرحلة الأخيرة من إنتاج توماس مان ، أى فى رواية (المصطفى) أوفى (المرأة المخدوعة) ، حيث يفصح الكاتب ، وهو يلاعب موضوعة رومانسية ، ومن خلال موقفه من اللغة ، عن الطابع المشكالى للمحكى، وعن لا واقعية الإيهام ، ومن ثم أيضا ، وحسب تعبيره ، فإنه يعيد للعمل الفنى تكوين ذلك الطابع الفكاهى الممتاز الذى كان يكتسبه قبل أن يقدم المظهر بكيفية أحادية مسرفة ، وكأنه حقيقى وذلك بسذاجة تشبه السذاجة المغلوطة.

عند بروست، حينما يتمكن التعليق من أن يندمج بكيفية جيدة مع الفعل بحيث لا نستطيع التمييز بينهما، فإن السارد يحرص على شىء جوهرى فى علاقته بالقارىء: وهو المسافة الإستطيقية. وفى الرواية التقليدية كانت تلك المسافة ثابتة : والآن تتحرك وتتباين مثل أوضاع الكاميرا فى السينما: تارة يبقى القارىء فى الخارج، وتارة ينقله التعليق إلى المشهد، أو إلى ما وراء الكواليس، أو إلى قاعة الآلات.

ومن بين الحالات القصوى التى تلفتنا عن الرواية المعاصرة أكثر من أى ظاهرة متوسطة معتبرة بمثابة ظاهرة «نموذجية»، يمكن أن نذكر الطريقة التى يقيم بها كافكا تلك المسافة . إنه يصدم القارىء ليهدم البذخ التأملى الذى يعتبر نفسه محميا من كل ما يقرأ . ومن ثم فإن رواياته ، بالقدر الذى نستطيع بعد ترتيبها ضمن هذه المقولة المفهومية، هى جواب مستبق على تكوين للعالم أصبح فيه الموقف التأملى سخرية مدمية لأن تهديد الكارثة الدائم لم يعد يسمح لأحد بأن يكون متفرجا محايدا، ولا حتى أن يقترح محاكاة إستطيقية لتلك الكارثة. والروائيون الصغار أنفسهم الذين لم يعد بإمكانهم كتابة كلمة لا تتحول إلى عرض مختصر

موضوعى ، هم بدورهم يدخلون المسافة الإستطيقية على أعمالهم ليغفر لهم الناس وجودهم. وإذا كنا نشاهد عندهم ظهور ضعف فى مستوى الوعى الذى لا يتوفر على النفس الكافى لتحمل أعباء التشخيص الإستطيقى ، والذى لم يعد ينتج كائنات بشرية قادرة على الاضطلاع بمثل هذا التشخيص، فإننا نلاحظ فى الإنتاج الأكثر تقدما والواعى بذلك الضعف ، أن إدخال المسافة هو قانون للشكل ذاته، وإحدى الوسائل الأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع، والتعبير عما هو تحت، أى الطابع السلبى لما هو موجب. ولا يعنى ذلك أن وصف المتخيل يأخذ بالضرورة موضع وصف الملموس كما هو الشأن عند كافكا. فهذا الأخير لا يصلح أن يكون نموذجا جيدا فى هذه المسألة. ولكن يتعلق الأمر بكون الاختلاف بين الملموس والمتخيل قد انتفى فى مبدأه. والقاسم المشترك بين الروائيين الكبار لهذه الفترة، هو أن المقتضى القديم للرواية (مقتضى: «هكذا كان») إذا ما وقع التفكير فيه حتى النهاية، فإنه يحرر دفقا من الصور البدائية التاريخية المنحبسة التى تعرف طريقها إلينا من خلال الذكريات اللاإرادية عند بروست، ومن خلال حكم كافكا والكتابة الملغزة الملحمية لجويس . إن الذات الشعرية، بتحررها من مواضعات تشخيص الموضوع، تفصح، فى الآن نفسه، عن عجزها الخاص، وعن القوة المطلقة لعالم الأشياء التى تعود فى منتصف المونولوج. وبذلك تتكون لغة ثانية انطلاقا، غالبا، من جوهر اللغة الأولى، هى لغة الأشياء، لغة متهاوية مصنوعة من التداعيات، تخترق ليس فقط مونولوج الروائى، بل أيضا مونولوجات الشخوص العديدة التى أبعدت من اللغة الأولى والتى تشكل الحشد الغالب فى شخوص الرواية.

وإذا كان لوكاش، فى نظريته عن الرواية، منذ أربعين سنة، قد طرح سؤالا حول ما إذا كانت روايات دوستويفسكى ستكون هى اللبنات الأولى التى ستشيد فوقها ملاحم المستقبل، إن لم تكن تلك الروايات هى نفسها ملاحم ، فإننا نستطيع القول بأن روايات اليوم التى لها اعتبار، وحيث الذاتية المنطلقة تتحول إلى نقيضها نتيجة لثقلها الخاص، هى بالفعل تشبه ملاحم سالبة . إنها تشهد على حالة يصفى فيها الفرد نفسه بنفسه ويلتقى بما هو سابق عن الفردى الذى كان يبدو قديما أنه هو ما يضمن وجود عالم ملىء بالمعنى . وهذه الملاحم تقتسم مع مجموع الفن المعاصر ذلك الموقف الملتبس المتمثل فى القول بأن ليس عليها أن تقرر ما إذا كان الاتجاه التاريخى الذى تسجله هو عودة إلى البربرية أم أنه يستهدف ، رغم كل شىء ، تحقيق الإنسانية . وبعض تلك الروايات ـ الملاحم تستطيب وضعها داخل البربرية أكثر قليلا من اللازم . إنه لايوجد عمل فنى حديث له بعض القيمة دون أن يجد بعض اللذة فى النشاز أو التخلى . لكن تلك الأعمال ، بتجسيدها الصحيح للرعب دون تنازل ، وبإرسالها كل سعادة رؤيتها عبر صفاء تعبيرها ، فإنها تخدم الحرية ، الحرية التى لايفعل الإنتاج الروائى الردىء سوى خيانتها لأنه لايشهد على ما تحمله الفرد ، مرغما ، فى العهد الليبرالى .

إن النتاجات القيّمة تتموْضع فوق الخصومة الجدالية بين الفن الملتزم والفن للفن ، وفوق الاختيار بين تلك الترهات : الفن ـ الاتجاه ، والفن ـ المتعة . لقد قال كارل كروس يوماً بأن كل ما يمكن أن تعبر عنه أعماله فى مجال الأخلاق ، واقعاً ملموسا ، غير إستطيقى، قد وصله فقط بواسطة قانون اللغة ، أى باسم الفن للفن.

إن إدخال المسافة الإستطيقية إلى الرواية الحديثة ، وفى الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القوة الذى لا يمكن بعد تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة ، هو مقتضًى يفرضه الاتجاه الخاص بالشكل ذاته .

رواية الرواية التاريخية*

تسلية الماضى

ليندا هتشيون

«على أصحاب النظريات منا أن يكونوا على علم بقوانين الهامشى فى الفن. والحق أن الهامشى وضع غير جمالى مرتبط بالفن ارتباطاً غير سببى، غير أن الفن لن يعيش دون مادة خام تأتيه من ذلك الهامشى».

فيكتور شكلوفكسى
Viktor Shklovsky

فى القرن التاسع عشر، أو على الأقل قبل ظهور كتاب رانك (التاريخ العلمى)، كان الأدب والتاريخ يعدان فرعى شجرة معرفة واحدة «تسعى لتفسير تجارب الحياة بغرض إرشاد الإنسان والسمو به»، ثم تلى ذلك فصل بينهما أدى إلى ظهور مجالى الدراسات التاريخية والدراسات الأدبية، مجالين منفصلين، كما نعرفهما اليوم، ولو أن الرواية الواقعية وتاريخية رانك تشتركان فى الاعتقاد بإمكانية الكتابة الحقيقية عن الواقع الملموس. ويواجه حاليا هذا الفصل بين ما هو تاريخى وما هو أدبى تحدياً كبيراً من قبل فن ونظرية ما بعد الحداثة، وتتجه القراءات النقدية الحديثة للتاريخ والرواية إلى التركيز على أوجه التشابه لا الاختلاف بين هذين الشكلين من الكتابة. فقد لوحظ أن كليهما يستمد قوته من التشابه مع الواقع وليس من أى حقيقة موضوعية. وكذلك، فإنهما يعدان بناءين لغويين استقرت لهما أشكالهما السردية، ولا يمتلك أيهما اليقين الكامل من ناحية اللغة أو البناء، كما أنهما يبدوان متساويين فى مسألة التناص؛

* Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time هو الفصل السابع من كتاب: **A poetics of postmodernism** من تأليف: Linda Hutcheon Routledge, London, 1988. قام بالترجمة شكرى مجاهد.

أى استخدام نصوص سابقة فى النسيج النصى المعقد لكل منهما. ويلاحظ أن هذه النقاط هى التعاليم الضمنية لرواية الرواية التأريخية. ويدعونا هذا النوع من الرواية، كما تدعونا نظريات التاريخ والقص الحديثة، إلى الانتباه إلى أن التاريخ والرواية نفسيهما مصطلحان تاريخيان، وأن تعريفاتهما وعلاقة كل منهما بالآخر مرهونة ببعد تاريخى متغير، إذ تختلف باختلاف الفترات الزمنية.

أوضحت «باربرا فولى Barbara Foley » أن الكتابة التأريخية وكتابة الرواية التاريخية قد تأثرت كل منهما بالأخرى فى القرن الماضى. ففضل سكوت Scott على ماكولى Macauly واضح، وكذلك فضل كارلايل Caryle على ديكنز Dickens فى رواية (قصة مدينتين A Tale of Two Cities). إن التشكيك أو الارتياب فى كتابة التاريخ التى نجدها اليوم فى أعمال هايدن وايت، ودومنيك لاكابرا نراها فى التحدى المتأصل للتأريخ فى روايات مثل (العار Shame)، و(الحريق العام The Public Burning)، و(اليرقة A Maggot)؛ فهذه الكتابات التاريخية تشترك مع الروايات المذكورة فى موقف جديد يتسم بإعادة النظر فى الاستخدام المشترك لتقاليد السرد والإشارية ومدى تدخل الذاتية فيها، وهويتها من حيث هى نصوص، بل ما تتضمنه من إيديولوچيا. لقد اهتزت ثقتنا، فى الوقت الحاضر، فى نظرية المعرفة الوضعية والتجريبية فى مجالى الرواية والكتابة التاريخية، وإن لم يصل هذا الاهتزاز إلى حد الانهيار الكامل. وربما يفسر ذلك مسألة الارتياب التى أشرنا إليها، إذ لم تصل إلى رفض قاطع، وربما كان هذا يفسر التناقضات المميزة لخطاب ما بعد الحداثة.

إن ما بعد الحداثة عملية ثقافية متناقضة، إذ إنها غارقة إلى الأذنين فيما تسعى إلى تفنيده؛ فهى تستخدم الأبنية والقيم التى تهاجمها وتعمل على دحضها. وعلى سبيل المثال، فإن رواية الرواية التأريخية تبقى على الفصل بين تمثيلها الذاتى الشكلى وسياقها التاريخى، وبهذا تثار إشكالية حول إمكانية المعرفة التاريخية نفسها؛ إذ لا توجد فرصة توافق، أو جدلية، بينهما بل تناقض غير محسوم. إن تاريخ مناقشة العلاقة بين الفن والتأريخ مرتبط بكل شعرية ما بعد الحداثة؛ فالفصل بينهما تقليدى. يقول أرسطو إن المؤرخ لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضى، أما الأدب فله أن يروى كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب فى التعامل مع العموميات . ولأن الأديب غير مقيد بالتتابع الخطى للكتابة التاريخية، فإن حبكته قد تتبع وحدات مختلفة. وليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية لا يمكن أن تظهر فى التراچيديا «فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التى وقعت فعلاً ضمن الأحداث محتملة أو ممكنة الحدوث». وبرغم إن شروط الاحتمال والإمكان لا تقيد الكتابة التاريخية، فقد لوحظ أن مؤرخين كثيرين لجأوا إلى أساليب التمثيل القصصى كى يخلقوا صوراً مثيرة للخيال من العوالم الحقيقية التى يكتبون عن تاريخها . وقد فعلت رواية ما بعد الحداثة الشئ نفسه وعكسه؛ إذ إن إحدى مهام كاتب ما بعد الحداثة تتمثل فى مواجهته تناقضات التمثيل التاريخى/القصصى، والخاص/العام، والماضى/الحاضر. وهذه المواجهة نفسها تنطوى على تناقض، لأنها ترفض أن تتبنى أو تستبعد أياً من طرفى هذه الثنائية، برغم أنها على أتم استعداد للإفادة منهما.

كان التاريخ والقص دائماً نوعين منفتحين، ففى مراحل كثيرة ضم كل منهما داخل حدوده المرنة أشكالاً أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصوراً كثيرة مما نسميه الآن «سوسيولوچيا» أى علم الاجتماع. وليس غريباً أن تداخلت بعض اهتمامات النوعين وتأثر كل بالآخر . ففى القرن الثامن عشر تركزت بؤرة التداخل بين هذين النوعين فى علاقة الأخلاق (لا الحقائق)، بالحقيقة فى السرد «ولم تدخل فكرة «الحقيقة» التاريخية دائرة هذا الجدل إلا مع صدور

القوانين البرلمانية التى تحدد تعريف القذف». وليس من قبيل الصدفة أن أصر كتاب الرواية فى بدايات نشأتها على ادعاء أن قصصهم ليست مؤلفة بل حقيقية. ولقد كان ذلك آمنا من الناحيتين القانونية والأخلاقية. فقد ادعت أعمال دانيال ديفو عند ظهورها أنها قامت على وقائع حقيقية، ولقد صدّق بعض القراء ذلك، ولكن معظم قراء اليوم (وكثيرين من الماضى) لديهم وعى بجانب الابتداع وبالأساس الواقعى لهذه الأعمال، ويتمتع قراء رواية الرواية التأريخية المعاصرة بهذا الوعى المزدوج.

وتتناول رواية مايكل كوتزه (فو Foe) مسألة العلاقة بين كتابة «القصة» و «التاريخ» من جانب، و«الحقيقة» وما كان يقوم به ديفو من استبعاد (لبعض الأحداث أو الشخصيات) من جانب آخر. وثمة رابطة هنا ببعض فروض التأريخ المعروفة:

«كل تاريخ يدورحول كينونة عاشت لفترة زمنية معقولة . ويسعى المؤرخ إلى تدوين ما حدث منها تدويناً يميزه عن مؤلف القصص المختلقة أو الروائية».

تشير رواية (فو Foe) إلى أن القصاصين يمتلكون القدرة على أن يسكتوا ويستثنوا ويستبعدوا ما يشاؤون من أحداث وشخصيات الماضى، وكذلك تلمح هذه الرواية إلى أن المؤرخين يفعلون ذلك، إذ أين النساء فى كتب تاريخ القرن الثامن عشر؟ وكما رأينا ينفى كوتزه جدلاً أن مصدر ديفو فى تأليف (روبنسون كروسو) كان رجلاً حقيقياً ألقاه البحر على الجزيرة وهو المعروف بـ«أليجزاندر سيلكرك» أو كان هذا المصدر من أى تاريخ رحلات أخرى، بل إنه أخذ أصل حكايته عن امرأة، أخفى عن الناس خبرها، واسمها «سوزان بارتن»، وكان البحر قد ألقى بها على جزيرة كروسو (مكتوبة هكذا Cruso وليس Grusoe) ونصحها كروسو أن تحكى قصتها لأديب يكتبها ويضيف لها لمحة من فنه. ولقد نبذت الفكرة فى البداية لأنها أرادت أن يعرف الناس «الحقيقة»، وأقر لها كروسو بأن «مهنة الأديب هى الكتب لا الحقيقة ». ثم قالت فى نفسها :

«إن لم أستطع أن أكون أديبة تقسم على صدق حكايتها، فما قيمة هذه الحكاية؟ وما سيميزها عن حلم أتانى فى فراش دافئ وثير فى شيشستر» (ص ٤٠) .

وتقص سوزان على فو حكايتها (وقد أضاف فو «دى» إلى اسمه بعد ذلك ليكون ديفو وهكذا تضيع سخرية كوتزه)، (نلاحظ أن كلمة فو وحدها معناها «عدو»)، فلا تجد منه إلا استجابة القصاص، مما أثار غضبها:

«تقول إنه كان أفضل لكروسو أن يستنقذ أدوات تجارة إلى جانب البندقية والبارود والرصاص حتى يصنع لنفسه قارباً. ورغم أنى لا أسعى لتصيّد الأخطاء، أحب أن تعرف أننا عشنا على جزيرة تعصف بها الرياح فلم تكن عليها شجرة إلا وقد انثنت وانحنت» (ص ٥٥) .

ويدفعها الإحباط إلى كتابة حكايتها بنفسها بعنوان (الناجية من الغرق : تسجيل حقيقى لما وقع فى عام كامل قضته على جزيرة نائية، وسط أحوال غريبة كثيرة لم ترو من قبل) (ص ٦٧)، ولكنها تكتشف أن مشكلات كتابة التاريخ لا تختلف عن مشكلات كتابة القصص، فتسأل نفسها:

هل ما لدى من أحداث غريبة يكفى لكتابة قصة؟ متى سأضطر إلى اختلاق أحداث جديدة أكثر غرابة : مثل استنقاذ الأدوات والبنادق من سفينة كروسو، أو صنع القارب، أو قدوم آكلى لحوم البشر...؟ » (ص ٦٧)، وكان قرارها الأخير: إننا نقبل من الحياة ما لا نقبله من التاريخ؟ أى الكذب والتلفيق.

إن هذا الربط بين القصص المؤلفة والكاذبة (بما فى ذلك التاريخ) قد استحوذ على اهتمام أعمال أخرى من روايات الرواية التأريخية، منها: (الكلمات الأخيرة الشهيرة Famous Last Words)، و (السيقان Legs)، و (ووتر لاند Water Land)، و(العار Shame) . ففى رواية (العار)، يتناول راوى سلمان رشدى ـ تناولاً مفتوحاً ـ الاعتراضات الممكنة على موقفه الذى يقع بين المنتمى والغريب، وذلك عندما يكتب عن أحداث باكستان وهو فى إنجلترا وباللغة الإنجليزية :

«أيها الغريب العابر، ليس من حقك الخوض فى هذا الموضوع ... أعرف أنه لم يعتقلنى أحد أبداً (كما فعلوا بالصديق الذى كتب عنه مؤخراً) ولا يحتمل أن يفعلوا ذلك. أيها المتعدى، القرصان، نرفض حجتك. فنحن نعرفك بلغتك الأجنبية التى تلفها حولك كالعلم . تتحدث عنا بلسان كلسان الأفعى، ما عندك لتقوله غير الكذب! وما ردى سوى المزيد من الأسئلة: هل يعد التاريخ ملكاً لصانعيه دون غيرهم؟ وفى أى محكمة تحسم ادعاءات هذه الملكية؟ ومن هم المفوضون برسم خطوط حدودها؟» (ص ٢٨, ١٩٨٣) .

ويتحول اهتمام القرن الثامن عشر بمسألة الكذب والزيف إلى اهتمام ما بعد الحداثة بتعدد ونشر الحقيقة أو الحقائق؛ فهى نسبية ترتبط بخصوصية المكان والثقافة. مع ذلك، فالمعضلة لا تزال قائمة. ففى (العار) نعرف أن قيام دولة باكستان أوجب إعادة كتابة تاريخ الهند بعد استبعاد ما يخص باكستان، ولكن من تولى ذلك؟ لقد تولى ذلك المهاجرون فأعادوا كتابة التاريخ باللغتين الأردية والإنجليزية، أى اللغات المستوردة. يقول الراوى إنه مضطر ـ بحكم التاريخ ـ إلى أن يكتب بالإنجليزية « وهو بذلك مضطر إلى تعديل المكتوب دائماً » (ص٣٨) .

وكما رأينا، هناك تقليد قديم يرجع إلى أن أرسطو يفصل بين القص والتاريخ، يضع القص فى المنزلة الأعلى، ويصف كتابة التاريخ بأنها محدودة بالمؤقت والخاص. إن المقولات الرومانسية والحداثية عن استقلالية وترفّع الفن على الواقع قد أدت إلى تهميش الأدب على حد قول چين تومبكنز Jean Tompkins . وتدفع النماذج المغالية من رواية الرواية التأريخية بالأدب إلى المزيد من هذا التهميش (منها الرواية الفرنسية الجديدة ـ الجديدة New New Novel، والرواية الفوقية الأمريكية Surfic-tion). ويحاول الإنتاج الروائى لرواية الرواية التأريخية أن يخلص الأدب من هذا التهميش، فى معارضة واضحة لما أسميه «أعمال المرحلة الأخيرة من رواية الرواية الحداثية المغالية»، وذلك بمواجهة التاريخ، وتشمل المواجهة الشكل والموضوعات .

على سبيل المثال، فإن رواية كريستا وولف Christa Wolf (لا مكان على الأرض No place on Earth) تدور حول لقاء خيالى بين الكاتب المسرحى هينريتش فون كلايست Heinrich Von Kleist والشاعرة كارولين فون جونديرود Karoline Von Güniderrode :

«إن ادعاء أنهما تقابلا: أسطورة تناسبنا. أما مدينة «وينكل» ، على نهر الراين، فلقد رأيناها بأعيننا» .

والضمير (نا) الذى يستخدمه الصوت الراوى، فى الحاضر، يشير إلى البناء التاريخى الجديد الذى تقدمه رواية الرواية على مستوى الشكل. ويتقابل الفن مع الحياة على مستوى الموضوع كذلك، لأن هذه «ثيمة» أو موضوع الرواية؛ إذ يحاول كلايست فى الرواية أن يزيل الحواجز بين الخيالات الأدبية ووقائع الحياة (ص١٢، ١٩٨٢)، متحدياً فصل زملائه من الشعراء عن الواقع العملى :

«ربما ليس بين الحاضرين هنا من هو أكثر منى ارتباطاً بالعالم الخارجى» (ص ٨٢) .

ومع ذلك، فإنه يسعى لكتابة عمل تاريخى رومانسى عن روبرت چيسكارد دوق نورماندى. وتتقابل عناصر رواية الرواية مع العناصر التأريخية فى النصوص المدمجة فى نص الرواية، إذ تستخدمها وولف لتخلق السياق التاريخى والثقافى لهذا اللقاء القصصى. وهذه النصوص مأخوذة من خطابات جونديرود الشخصية، وكذلك من أعمال رومانسية كلاسية مثل (هايبرون Hy-perion) لـ «هولدرلين Holderlin» و(توركاتو تاسو Torquato Tasso) لـ «جوته Goethe» و(جيديتشى Gedichte) لـ «برنتانو Brentano»، وتشترك كل هذه النصوص فى موضوع الصراع بين الفن والحياة. وتذكرنا هذه الرواية بما قاله رولان بارت Roland Barthes عام ١٩٦٧ عن أن القرن الثامن عشر قد شهد ميلاد الرواية الواقعية والتاريخ السردى. وهذان النوعان يشتركان فى الرغبة فى انتقاء وبناء عالم روائى محكم مكثف بذاته يمثل، وفى الوقت نفسه منفصل عن التجربة الإنسانية المتغيرة والعملية التاريخية. ويشترك التاريخ والرواية اليوم فى ضرورة تحدى هذه الفروض نفسها.

- ٢ -

«لا ترتبط حقيقة الفن بالواقع الخارجى، فالفن يخلق واقعه الخاص. إن الرقى الدائم للجمال فى إطار هذا الواقع يستمد من حقيقة وكمال الجمال نفسه؛ أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبى عن الحقائق الخارجية فينتقى أفضلها، وأكملها، وأعمقها، وأكثرها توافقاً مع الواقع الخارجى المطلق الخاص بأحداث الماضى».

ديفيد هاكيت فيشر

David Hackett Fischer

ولا تخلو الكلمات السابقة من نغمة ساخرة؛ لأن «فيشر» يصف ما يعتبره مفهوماً تقليدياً للمؤرخين عن علاقة الفن بالتاريخ. ولكن هذا الوصف لا يختلف كثيراً عن الفروض الأساسية لأنواع كثيرة من النقد الأدبى الشكلى؛ إذ يقول «ريتشاردز» إن الأدب يتكون من «جمل ملفقة» (١٩٢٤). ويرى نورثروب فراى Northrop Frye أن الفن افتراضى وليس حقيقياً (١٩٥٧)، أى أنه تكوينات لغوية تحاكى قضايا الواقع، ولا يختلف البنيويون عن سير «فيليب سيدنى» Sir Phil-ip Sydney (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) فى قولهم إن:

«الأدب ليس خطاباً زائفاً، سواء كان ذلك محتملاً أو مؤكداً، بل هو على وجه الدقة خطاب لا يمكن أن يخضع لاختبار الصدق؛ فليس هو بصادق أو زائف. وإن من العبث طرح هذا الأمر، فاسمه يدل على مكانه فهو: ابن الخيال».

وتشير رواية الرواية التأريخية إلى أن «الصدق»، و«الزيف» لا يصلحان مصطلحين لمناقشة الرواية لأسباب غير المذكورة سابقاً. فروايات ما بعد الحداثة مثل: (ببغاء فلوبير Flaubert's Parrot) و(الكلمات الأخيرة الشهيرة) و(اليرقة) تؤكد صراحة أن الحقيقة ليست واحدة، ولا يصح الاقتصار على صيغة المفرد منها، فهناك حقائق كثيرة. وكذلك، لا يكاد يوجد زيف مطلق، إذ كل زيف هو حقائق أناس آخرين؛ فالرواية والتاريخ نوعان من القص لكل منهما إطار يميزه، وهى أطر تخلقها رواية الرواية التأريخية ثم تتخطاها لتقف على نقاط تماس الحدود بين القصص والتاريخ. ومعضلات ما بعد الحداثة هنا معقدة؛ فالتفاعل بين عناصر التاريخ ورواية الرواية يبرز رفض ادعاءات التمثيل «الصادق» والنسخة المقلدة سواء بسواء. كما سيحوم الشك حول معنى الأصالة الفنية ذاته، وحول اليقين المفترض فى المرجعية التأريخية.

وترى رواية ما بعد الحداثة أن الإقدام على إعادة كتابة أو إعادة تقديم الماضى فى شكل رواية، أو تاريخ، معناه أننا نفسح الطريق للحاضر ليدخل فى الماضى، وليمنعه من أن يبدو نهائياً مطلق الصدق، أو مقدراً لغرض معين. ونجد ذلك فى روايات مثل رواية

(L.C) للكاتبة سوزان دانش Susan Daitch وهى ذات طبقتين من البناء التاريخى، كلتاهما مقدمة بالوعى الذاتى الذى تتميز به رواية الرواية، كما نجده ـ أى إعادة تقديم الماضى ـ فى أجزاء من يوميات بطلة روائية اسمها لوسيين كروزير Luciene Crozier ، وهى امرأة كانت متورطة فى ثورة ١٨٤٨ فى فرنسا ولكن تم تهميشها بوصفها شاهدة على هذه الثورة التاريخية. وقد تم تحقيق وترجمة هذه اليوميات مرتين، مرة على يد ويلا رينفيلد Willa Rehnfield والأخرى على يد مساعدتها بعد وفاتها. ولقد حاز التاريخ النسائى المهجور اهتماماً فى الفترة الحالية، وبلغ منعطفاً جديداً فى حالة هذه اليوميات، إذ تختلف الترجمتان عندما تصلان إلى نهاية اليوميات اختلافاً يثير الشك فى أمر الترجمة والبحث برمته. ففى نسخة ويلا ـ وهى تتسم بالتقليدية ـ نقرأ أن لوسيين تموت من الإجهاد فى الجزائرAlgeria وقد هجرها حبيبها الثورى. أما فى نسخة مساعدتها، وتتسم بالبعد عن التقليدية والتحفظ، تتوقف لوسيين عن الكتابة وهى على وشك أن تعتقل بسبب نشاطاتها الثورية؛ (يذكر أن هذه المساعدة محاربة قديمة من باركلى، كانت الشرطة تبحث عنها عام ١٩٦٨ لقيامها بأعمال تفجير إرهابية).

وتشير نماذج أخرى من رواية الرواية إلى معانى وأهداف أخرى من وراء إعادة كتابة التاريخ فمثلاً، يستهل آيان واطسون Ian Watson روايته (رحلة تشيكوف Checkov's Journey) استهلال الرواية التاريخية، والرواية عن رحلة قام بها أنطون تشيكوف عبر سيبيريا ١٨٩٠ ليزور مستعمرة للمعتقلين. ولكن الفصل الثانى يقيم توتراً بين هذا وإطار ينتسب إلى عام (١٩٩٠) وهو معزل للفنانين الروسيين فى الريف يلتقى فيه مخرج وكاتب سيناريو وممثل يشبه تشيكوف، وذلك للإعداد لفيلم عن تلك الرحلة التاريخية التى تمت عام ١٨٩٠. وكانت الخطة تعتمد على تنويم الممثل مغناطيسياً وتسجيل تقمصه لشخصية تشيكوف وماضيه، ثم يعتمد السيناريو على شرائط التسجيل. ولكنهم يواجهون مشكلة خطيرة؛ فالممثل يبدأ فى تغيير التواريخ المؤكدة المعروفة عن الأحداث التاريخية، فيغير تاريخ حدوث انفجار تونجوسكا من عام ١٨٨٨ إلى عام ١٩٠٨. وتقول الرواية إنه مع هذه النقطة «يغرق مشروع الفيلم فى متاهة وفوضى انعدام التاريخ» (ص ٥٦، ١٩٨٣) . وفجأة تدخل حكاية أخرى، إذ نجد سفينة فضاء فى المستقبل على وشك الإقلاع إلى الخلف نحو الماضى (فى هذا الوقت، وفى داخل المعزل، يعزل الضباب فريق الكتابة فى عالم منعدم الزمن وتلف الدوائر الهاتفية على بعضها البعض وتنقطع كل صلة بالعالم الخارجى) . ويدرك قائد سفينة الفضاء أنه يمر بتجربة إعادة كتابة للتاريخ ويتراجع انفجار ١٩٠٨ ويصبح انفجار ١٨٨٨، ويمثل الاثنان بدوريهما انفجارين نوويين يفترض حدوثهما فى تاريخ تال. ويجد القائد نفسه رهين دائرة زمنية، ينعدم فيها أى شعور بالتاريخ أو الواقع (وتتوفر بالمعزل كتب جديدة عبارة عن إعادة كتابة لأعمال أدبية ليست تاريخية معروفة، منها: «بستان التفاح» (بدلاً من الكرز)؛ «العم إيفان» (بدلاً من فانيا)؛ «بنات العمومة الثلاث» (بدلاً من الأخوات الثلاث)، و «أوزة الجليد» (بدلاً من نورس البحر) . ولا يسلم التاريخ من التغيير بل يمتد إلى چان دارك Joan of Arch، وتروتسكى Trotsky وآخرين، فى ملحمة مراجعة للتاريخ الروسى وكل كتاباتنا عن الماضى المتعمدة والعرضية) . هذا عالم من الاحتمالات، غاب فيه اليقين. ويزداد هذا العالم تعقيداً عندما نطالع الموسوعة الروسية ونجد أنها تؤكد القصة المختلقة التى جاءت على لسان الممثل عن رحلة تونجوسكا. ويقرر الفريق أن الفيلم الذي سيسمونه (رحلة تشيكوف)، مثل الرواية، لن يكون تجريبياً كما أرادوا له بل سيكون من نوع «Cinema Verite» أو «سينما الحقيقة»، برغم علم القارئ أن التنويم المغناطيسى هو الذى تسبب فى العبث بالزمن مما أحدث ارتباكاً زمنياً جعل (بستان

الكرز) «بستاناً للتفاح» ومسخ (نورس البحر) إلى «أوزة ثلج» .

وكما يقول واحد من فريق الكتابة:

«يمكن تغيير أحداث الماضى وإعادة كتابة التاريخ، فقد اكتشفنا أن هذا ينطبق على العالم الحقيقى، وربما كان التاريخ الحقيقى للعالم فى حالة تغيّر دائم. ولماذا؟ لأن التاريخ رواية. إنه حلم فى عقل الإنسانية فى سعى دائم... نحو ماذا؟ نحو الكمال » (ص ١٧٤ ١٩٨٣) .

ويقدم النص السياق الساحر الذى يجب أن نقرأ الجملة الأخيرة من الفقرة السابقة فى ضوئه. ويتلو ذلك الإشارة إلى أسشويتز Auschwitz، ويذكرنا صدى چويس Joyce المسموع فى هذه الفقرة بأن التاريخ عنده ليس حلماً بل كابوساً يحاول البشر أن يفيقوا منه.

إن إبراز إشكالية طبيعة المعرفة التاريخية فى روايات كالتى ذكرناها، يشير إلى ضرورة ، وكذلك خطورة، الفصل بين الرواية والتاريخ بوصفهما نوعين من أنواع القص. وإن تناول هذه الإشكالية كان محط اهتمام نظرية الأدب المعاصرة، وفلسفة التاريخ، بدءاً من هايدن وايت Hayden White حتى پول ڤين Paul Veyne. وعندما يسمى ڤين التاريخ «رواية حقيقية» (ص١٠ ، ١٩٧١)، فإنه بذلك يحدد التقاليد المشتركة بين هذين النوعين من الكتابة، وهذه التقاليد هى: الانتخاب Seclection، والتنظيم organization، والعرض diegesis والطرافة anec-dote، والإيقاع الزمنى temporal pacing، ووضع خط روائى عام emplotment، (ص ١٤ ، ١٥ ،٢٢ ،٢٩ ، ٤٦-٤٨) . ولا يعنى ذلك أن التاريخ والرواية فى مستوى واحد من الخطاب، فهما مختلفان برغم اشتراكهما فى السياق الإيديولوچى والثقافى والاجتماعى وكذلك في التقنيات الفنية الشكلية؛ فالروايات (باستثناء بعض نتاج الرواية الفوقية المغالية) تأخذ من التاريخ السياسى والاجتماعى بدرجات متفاوتة. وكذلك يتسم التأريخ بالترتيب والتناغم والغرضية، مثل أى عمل روائى. كذلك، فإن موقف «البين بين» يشمل الرواية والتاريخ معاً . ويرى هايدن وايت أن المؤرخين يعتبرون موضوعاتهم خامات تصلح للتقديم الروائى، وهذا ينطبق تماماً على الروائيين، ويحقق المؤرخون والروائيون ذلك عن طريق الأبنية واللغة التى يستخدمونها فى هذه الموضوعات. يقول چاك إهرمان Jacques Ehremann فى معادلته الغريبة!

«ليس للأدب والتاريخ وجود فى أو من ذاتيهما بل نحن الذين نوجدهما بوصفهما أهدافاً تتناولها عقولنا» .

وهذه تعاليم نصوص مثل رواية (مرحباً فى الوقت العصيب Welcome to Hard Time) للروائى دكتورو Doctorow، وهى رواية عن محاولة لكتابة تاريخ تبين أن التأريخ نشاط إشكالى؛ فهل عندما نكتب ماضينا، نخلق مستقبلنا؟ وهل عودة الرجل الشرير من «بودى» عودة للحياة فى الماضى أم إعادة لكتابة الماضى ؟

وتربك ما بعد الحداثة، عن عمد، الفكرة القائلة بأن مشكلة التاريخ تتمثل فى التحقق من الصدق ومشكلة الرواية هى الصدق. يقول «دكتورو» :

«إن هذين الشكلين من السرد يمثلان نظامين للدلالة فى ثقافتنا. فهما نمطان من «وسائط تقديم العالم بهدف إبراز المعنى»).

وتظهر طبيعة هذا المعنى فى روايات الرواية مثل (الحريق العام The Public Burning) للروائى كوفر Coover . وتخضع طبيعة هذا المعنى لبناء وتنظيم الكاتب وضرورة خلق القارئ للمعنى. وتقول هذه الرواية: إن «التاريخ نفسه يعتمد على تقاليد السرد واللغة والإيديولوچيا وذلك ليقدم عرضاً لما حدث بالفعل» . إن التاريخ والأدب

نظامان إشاريان، وهما تركيبتان إيديولوجيتان تظلل إيديولوچيتهما ما يبدوان عليه من استقلال ذاتى . إن سمة تجاوز التاريخ التى يتميز بها نتاج رواية الرواية هى التى وراء فكرة «دكتورو» بأن:

«التاريخ نوع من الرواية نعيش فيه ونتمنى تحمل البقاء فيه، والرواية نوع من التاريخ التأملى.. وتعتبر المعلومات التى ستدخل فى كتابتها أعظم وأكثر تنوعاً من حيث المصادر مما فى يد المؤرخ».

ويقول فريدريك جيمسون Frederic Jameson إن التمثيل التاريخى يعانى أزمة الرواية المستوية ذاتها للأسباب نفسها :

«وإن أذكى «حل» لهذه الأزمة ليس هجر التأريخ هجراً كاملاً على أنه هدف مستحيل ونمط إيديولوچى بل ـ وذلك حسب جماليات الحداثة نفسها ـ يتمثل هذا الحل فى إعادة تنظيم أساليبه التقليدية على مستوى مختلف. ويبدو اقتراح ألتوسير Althusser أفضل الاقتراحات فى هذا الموضع؛ إذ أصبح السرد القديم أو التأريخ «الواقعى» يمثل إشكالية، وعلى المؤرخ أن يعيد صياغة عمله، إذ لم تعد وظيفته إنتاج تمثيل حى للتاريخ «كما وقع بالفعل» بل تقديم مفهوم للتاريخ».

لوكان الأمر بيدى، لوضعت كلمة «ما بعد الحداثة» بدلاً من «الحداثة» لأنها أنسب، ولو أن جيمسون لن يقبل ذلك أبداً . فقد فعلت رواية الرواية التأريخية بعد الحداثة ما يدعو إليه جيمسون هنا، ولو أن بها إبرازاً لإشكالية التاريخ وليس مجرد تقديم مفهوم للتاريخ (والرواية). وهذان النوعان من الكتابة أبنية نصية ونتاج سردى غير أصيل، لأنه يعتمد على نصوص سابقة فضلاً عن أنه يحمل، بلا شك، عناصر الإيديولوچية التى ينتمى إليها. مع ذلك، فإن هذا النتاج السردى، على الأقل فى حالة رواية الرواية التأريخية، لا يتبنى أساليب التمثيل نفسها أو يتبع أنماط الإدارك ذاتها . مع ذلك فهناك (أو كان هناك) أكثر من عمل يمزج الرواية بالتاريخ فى محاولة لإبراز الترادف (بين القص والتاريخ) .

ـ ٣ ـ

«لم يعد للتعارض بين الرواية والحقيقة جدوى، ففى أى نظام تفاضلى لا يهم إلا تأكيد المساحة القائمة بين طرفى عملية التفاضل».

بول دى مان

Paul de Man

قد يصح ذلك لكن رواية الرواية التأريخية ترى جدوى فى استمرار هذا التعارض، ولوكان تعارضا مشكلا فإن هذه الروايات تضع خطاً بين الرواية والتاريخ ثم تطمس هذا الخط .

وهذا الإبهام النوعى يلازم الأدب منذ الملحمة الكلاسيكية والإنجيل. ولكن التأكيد الواضح على وجود الحدود، وفى الوقت نفسه تخطيها، لم يرتبط ارتباطاً أكبر بما بعد الحداثة.

يشير أمبرتو إيكو إلى وجود طرق ثلاث لسرد الماضى: الرومانس Romance، أى الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swashbucklingtale والرواية التاريخية، ويقول إنه اختار الرواية التاريخية عندما كتب (اسم الوردة The Name of the Rose) . ويرى إيكو أن الروايات التاريخية «لا تقتصر على تحديد الأسباب الماضية للأحداث بل نتتبع العملية التى مرت بها هذه الأسباب حتى بدأت ببطء فى إحداث آثارها » (ص٧٦). وهذا يفسر لماذا جعل شخصيات العصور الوسطى فى روايته

(دكتور كوبرنيكوس Doctor Cupernicus) تتحدث وكأنه « ويتجنشتاين Wittgenstein » مثلاً. وأضيف أنا أن هذه الحيلة تشير إلى طريقة رابعة فى سرد الماضى وهى ليست الرواية التاريخية بل رواية الرواية التأريخية التى تتميز بوعى مكثف خصوصاً بشأن أسلوب تنفيذ ذلك (أى سرد الماضى).

ما الفرق بين رواية ما بعد الحداثة والرواية التاريخية التى نعرفها من القرن التاسع عشر (ولا تزال أشكال منها قائمة حتى اليوم ـ انظر فليشمان ١٩٧١ Fleishman)؛ يصعب التعميم بخصوص الرواية التاريخية، وهى شكل معقد، إذ يقول المنظرون إن التاريخ ـ فى مظاهره المتنوعة ـ يلعب عدداً من الأدوار شديدة الاختلاف على مستويات مختلفة من العمومية. وليس ثمة اتفاق حول الماضى التاريخى، هل يتم تقديمه دائماً على أنه فردى خاص مرّ وانقضى (أى يختلف عن الحاضر)، أم يقدم هذا الماضى بوصفه نمطياً، أى الحاضر، أو على الأقل يشترك مع الحاضر فى قيمه من خلال الزمن؟ وبرغم إقرارى بصعوبة تعريف الرواية التأريخية مثل معظم الأشكال الأدبية، فإننى أعرّف الرواية التاريخية بأنها تلك التى تتخذ التأريخ نموذجاً لها إلى حد أن باعثها ومحركها يتمثلان فى فكرة أن التاريخ قوة صائغة (فى الرواية وقدرالإنسان). ولقد قدم «چورچ لوكاتش George Lukàcs» تعريفاً أكثر تفصيلاً وذا أثر واسع يبدو كأنه بات يشبه القدر؛ على كل نقاد الأدب أن يتعرضوا له، ولن أتخلف عنهم فى ذلك.

يرى «لوكاتش» أن بوسع الرواية التاريخية تصوير العملية التاريخية بتقديم عالم مصغّر يركز ويعمم، لذلك ينبغى أن يكون البطل نمطاً أى نسيجاً من التعميم والتفصيل أو من «كل المحددات الإنسانية والاجتماعية الأساسية». ويتضح من هذا التعريف أن أبطال روايات الرواية التأريخية ليسوا أنماطاً مثالية على الإطلاق بل هم من لم يقع عليهم التركيز والاهتمام وكانوا مهمشين فى التاريخ الروائى مثل شخصيات: The Coal house walkers فى رواية (موسيقى راجتايم Ragtime)، وعائلة سليم سيناى Saleem Saina فى رواية(أطفال منتصف الليل Midnight's Children)، وعائلة فيڤرز Fevers فى رواية (ليال فى السيرك Nights at the Circus)، وحتى الشخصيات التاريخية التى تأخذ شكلاً مختلفاً، أكثر تفصيلاً، بعيداً عن بؤرة الاهتمام، مثل دكتور كوبرنيكوس فى الرواية التى تحمل اسمه، وهوديني Hou-dini فى رواية (موسيقى راجتايم) و ريتشارد نيكسون Richhard Nixon فى رواية (الحريق العام). تتبنى رواية الرواية التأريخية إيديولوجية ما بعد الحداثة؛ إذ تؤمن بالتعددية مع إدراك الاختلاف .

وليس للنمط هنا حضور إلا فى موضع السخرية. وبهذا يغيب الشعور بعمومية الثقافة الإنسانية، فالبطل فى رواية ما بعد الحداثة مثل (كتاب دانيال Daniel Book) للروائى دكتورو محدد تحديداً مباشراً متفرداً، يرتبط ارتباطاً مباشراً بثقافته وعائلته، وهذا الارتباط هو الذى يصوغ استجابته للتاريخ العام والشخصى. ويصور الشكل السردى حقيقة تقول إن «دانيال» ليس نمطاً من أى شئ مهما حاول أن يرى نفسه ممثلاً لليسار الجديد أو لقضية والديه.

ويرتبط مفهوم «لوكاتش» عن النمط باعتقاده أن الرواية التاريخية تتميز بعدم الاهتمام النسبى باستخدام التفاصيل، حيث يرى أن هذه التفاصيل «مجرد وسيلة لتحقيق الأمانة التاريخية من أجل تأكيد الحتمية التاريخية لوقوع موقف حقيقى معين». لذلك، فإن دقة أو حتى حقيقة التفاصيل ليست موضع الاهتمام، وقد لا يوافق على ذلك كثيرون من قراء الراوية التاريخية كما فعل كتابها ، مثل چون وليامز John Williams (ص ٨ ـ ١١ ، ١٩٧٣). وترفض الرواية التاريخية فى مرحلة ما بعد الحداثة هذه السمة المميزة التى يقدمها لوكاتش. ويسير هذا الرفض فى طريقين مختلفين. أولاً، أن رواية الرواية التأريخية تستغل مسألة الحقيقة والأكاذيب فى التسجيل

التاريخي؛ ففي روايات مثل (فو Foe) أو (الماء المشتعل Burning Water) أو (الكلمات الأخيرة الشهيرة Famous Last Words) يتم تزييف بعض التفاصيل التاريخية المعروفة عن عمد لإلقاء الضوء على بعض المناطق في التسجيل التاريخي التي يحتمل أنها نتجت بسبب ضعف الذاكرة عند تدوينها على نحوها الحاضر، وكذلك وجود احتمالية الخطأ المتعمد أو الخطأ العفوي.

ويكمن الاختلاف الثاني في طريقة استخدام رواية ما بعد الحداثة للتفاصيل أو البيانات التاريخية. فالرواية التاريخية (طبقاً للوكاتش) عادة ما تضم وتستوعب هذه البيانات لتعطي للعالم الروائي إحساساً بالحقيقة (أو جواً من التفصيل والتخصيص المكثف). وتضم رواية الرواية التأريخية هذه البيانات في سياقها ولكنها نادراً ما تستوعبها. بل إن عملية محاولة استيعابها تنال نصيباً مميزاً من الاهتمام؛ ففي رواية أونداتجي Ondatje (سمة في العائلة Running in the Family) رواية فيندلي (الحروب The wars) نجد الراوي يحاول أن يفهم معنى الحقائق التاريخية التي جمعها. ويتابع القراء عملية جمع المعلومات ومحاولات صياغة الحكاية، وتعترف رواية الرواية التأريخية بمعضلة «واقع» الماضي بل إمكانية الوصول إليه اليوم في صورة نصية (الاقتحام النصي Textualized accessibility).

والسمة الرئيسية الثالثة للرواية التاريخية، في رأي «لوكاتش»، هي أنها تعطي الشخصيات التاريخية أدواراً ثانوية . وواضح أن رواية ما بعد الحداثة لا تفعل ذلك، مثال ذلك: (دكتور كوبرنيكوس)، و(كبلر Kepler) و(سيقان Legs) وهي عن چاك دايمند Jack Diamand ، و(أنتيكون Antichon) وهي عن چيوردانو برونو Giordano Bruno . ففي كثير من الروايات التاريخية تستخدم هذه الشخصيات لتشير إلى صدق العالم الروائي بمجرد وجودها، في محاولة لتغطية مواضع الوصلات بين الرواية والتاريخ، بـ «خفة يد» على المستوى الشكلي والبنائي.

وتمنع المرونة الذاتية لرواية الرواية التأريخية، لما بعد الحداثة، اللجوء إلى مثل هذه الموقف، وتبرز هذا المفصل البنائي على أنه مشكلة: كيف نعرف الماضي؟ ماذا (نستطيع أن) نعرف عنه الآن؟ فمثلاً يقلب «كوفر» التاريخ المعروف عن أسرة روزنبرج رأساً على عقب في روايته (الحريق العام)، وهدفه من ذلك السخرية باسم النقد الاجتماعي. ولا أعتقد أنه يقصد مجرد تقديم صورة مشوهة لأحداث سياسية مأساوية بل ربما قصد ربط القارئ بعالم الأحداث السياسية الحقيقي، وذلك بلفت انتباهه إلى ضرورة إعادة النظر فيما يصل إليه من أحداث تاريخية. ويقف الاهتمام الصريح و(السياسي) الذي تبديه رواية الرواية التأريخية بقارئها وكيفية استقباله لها في مواجهة الفصل الذي يظهر من المقتطف التالي :

> «إن المعيار المنطقي الذي يميز السرد التاريخي عن الرواية التاريخية هو أن التاريخ يثيرسلوكاً اختبارياً عند الاستقبال؛ فمجال التاريخ يستلزم عقداً بين الكاتب والقارئ يمنح الطرفان بمقتضاه حقاً متساوياً في التحقيق. وليست الروايات التاريخية تواريخ ـ لا لغياب الحقيقة فيها ـ بل لأن العقد القائم ين الكاتب والقارئ ينكر على الأخير حق المساهمة في هذا المشروع المشترك».

إن تركيز رواية الرواية التأريخية على موقف واضح لها ـ من نص ومنتج ومتلق وسياق اجتماعي وتاريخي ـ يعيد طرح نوع من المشروع المشترك (يمثل إشكالية كبيرة) وهو ما عرضنا له في الفصل الخامس من هذا الكتاب (*) .

وبينما اشتدت الخلافات والحوارات حول تعريف الرواية التاريخية في الستينيات، ظهرت صورة جديدة على خط المواجهة بين التاريخ والرواية، تمثلت في «الرواية غير المتخيلة» non- fictional novel ، وهي تختلف

(*) انظر الهامش في صدر المقال .

عن تناول الأحداث الحقيقية القريبة التى يقدمها السرد التاريخى كما فى (موت رئيس The Death of President) للكاتب وليام مانشستر William Manchester، بل هى أقرب إلى السرد الوثائقى الذى يتعمد استخدام تقنيات الرواية استخداماً صريحاً دون ادعاء الموضوعية؛ ففى نتاج كل من هنتر س. تومبسون Hunter S. Thompson ، وتوم وولف Tom Wolfe ، ونورمان مالير Norman Mailer نجد المؤلف يعرض تجربته فى بناء العمل بوصفها الضمان الجديد للحقيقة. فالرواة يحاولون، أفراداً، أن يفهموا ويفرضوا شكلاً ونظاماً على ما يرونه حولهم. وهذه السمة ـ وهى إحدى سمات رواية الرواية بالإضافة إلى الانفتاح على كل الاحتمالات ـ تبرز صلة الرواية غير المؤلفة برواية الرواية التأريخية. مع ذلك، فثمة اختلافات كبيرة بينهما.

وليست مصادفة أن هذا الشكل من الصحافة الجديدة، كما سمى، كان ظاهرة أمريكية؛ إذ أثارت الحرب الڤيتنامية شكوكاً حقيقية فى الحقائق الرسمية المتمثلة فى وسائل الإعلام والجهات العسكرية. وكذلك؛ فقد سمحت إيديولوچية الستينيات بالتمرد على أشكال الخبرة المجنسة ، [المؤلفة من خبرات جماعية مختلفة]، وكانت النتيجة نوعاً من صحافة الاحتمالات الشخصية، ذات أثر استعراضى، دافعها السيرة الذاتية . والاستثناء الشهير هو رواية ترومان كابوت Truman Capote (بعدم اكتراث In Cold Blood) وهى إعادة كتابة حديثة للراوية الواقعية؛ فروضها إنسانية عامة، وأسلوبها فى السرد يعتمد على الراوى العليم بكل شئ. أما الأعمال التى تمثل فترة الستينيات تمثيلاً حقيقياً لوضوح مواجهتها للواقع الاجتماعى الحاضر. فمنها:

(The Electric Kool-Aid Acid Test), (On the Campaign Trail'72), (Of a Fire on the Moon) ويظهر أثر الخلط الجديد ، بين الحقيقة والخيال، فى التاريخ الشعبى، إن لم يكن الأكاديمى، فى السنوات التالية :

ففى(رحلة چون براون John Brown's Journey) يكسر ألبرت فرايد Albert Fried القواعد ويظهر اتجاهه نحو الاهتمام بالموضوع التاريخى، ولم تكن حركته عالمة بل باحثة. فالكتاب «يتسم بشعور المؤرخ عندما يبحث عن موضع يمسك منه بموضوعه»، إذ نرى عنواناً فرعياً يقول : «ملاحظات وتأملات حول أمريكته وأمريكتى» . وربما أثرت الرواية غير المؤلفة فى شكلها الصحفى على كتاب مثل توماس كينيالى Thomas Keneally الذى يكتب روايات تاريخية أغلبها عن الماضى القريب، ويشير الوعى بالذات الظاهر فى الكلمة التى تصدر رواية (Schindre's Ark) إلى معضلات عمل كينيالى :

> «لقد حاولت أن أتجنب كل خيال، لأن الخيال يحط من شأن التسجيل، حتى أميز بين الواقع والأساطير التى قد تنسج حول رجل فى مقام أوسكار. وأحياناً كنت أضطر إلى إعادة صياغة حوارات اشترك فيها أوسكار مع آخرين، والمدون منها ليس إلا طرفاً مختصراً» .

ويشير كينيالى فى بداية الرواية إلى النقاط التى أعاد صياغتها (وهو يرفض أن يقول ألفها) وذلك باستخدام إشارة تدل عليه [المؤلف] مثل : «عند مشاهدة هذا المنظر الشتوى الصغير نكون فى أمان» ، أو باستخدام أشكال من الأفعال الشرطية. مع ذلك، فهناك تدرج من استخدام جمل تفيد الاحتمال أو الترجيح فى أول الأمر مثل(«من الممكن أن...» و [هم] الآن وجّهوا اهتمامهم على الأرجح») إلى الاستخدام التعميمى للزمن الماضى (التاريخى) واستخدام الصوت العارف الوحيد، وهذا التدرج يتم مع استمرار القصة وتقدمها. وليست هذه رواية رواية تأريخية، برغم أنها تبدو كذلك فى صفحاتها الأولى، ولا هى تمثل الصحافة الجديدة برغم التزامها بـ«حجة الحقيقة» .

لم تقتصر الرواية غير المتخيلة التى نشرت فى الستينيات والسبعينيات على تسجيل حمى التاريخ كما يدعى روبرت شولتز ؛ إذا لم تكتف بالإمساك بـ«العنصر القصصى الحتمى فى إبلاغ الأخبار» ثم تصور «أقرب أوجهها للحقيقة»، بل كانت تقوم بعملية تقصٍ جاد لمصدر هذه الحقيقة، وقد مهد هذا الجانب فيها الطريق لرواية الرواية التأريخية لتقوم بتقصى الحقيقة تقصياً يبرز التناقضات والمعضلات. ويرى عدد من النقاد أن هناك توازيات بين الشكلين ولكنهم لا يتفقون على شكل هذا التوازيات، إذ يرى أحدهم أن الشكلين يركزان على قدرة الكتاب على خلق توحدات بالاستعانة الصريحة بما لدى خيالهم من قوة مجمعة موحدة، ويرى آخر أن الشكلين يرفضان تحييد الاحتمال باختصاره فى معنى موحد. وأتفق مع الأول فى وصفه للرواية غير المتخيلة، ولا ينسحب ذلك الوصف على كل نتاج رواية الرواية. ويقدم الناقد الثاني تعريفاً ينطبق على قدر كبير من الكتابات المعاصرة ذاتية الانعكاس، أكثر مما ينطبق على كتابات الصحافة الجديدة. وبرغم التناقض، فإن التعريفين يصلحان لرواية الرواية التأريخية فهى تضفى قوة مجمعة ثم تتحدى هذه القوة وذلك بانفتاحها الشديد Provi-sionality على كل الاحتمالات وتناصها intertextuali-ty وأحياناً كثيرة بتفكيكها Fragmentation .

تمثل الرواية غير المتخيلة إحدى إبداعات الحداثة المتأخرة فى جوانب كثيرة؛ إذ إن وعيها بالذات أثناء عملية الكتابة مع تركيزها على الذاتية (أو الواقعية النفسية) تذكرنا بتجارب ڤيرچينيا وولف وچيمس چويس ولو أن عمق الرؤية محدود فى السرد، برغم أن الصحافة الجديدة تقرر أن حضور الكاتب التاريخى، بما هو مشارك فى الحدث، هو الشئ الذى يبرر قبول استجابته الذاتية. وتسخر بعض روايات ما بعد الحداثة من هذا النموذج مثل (رواية رودى ويبى Rudy WiebeThe Scorched Wood people) . وبرغم أن «پيير فالكون Pierre Falcon» الراوى المشارك فى الحدث التاريخى كان حقيقياً، إلا أنه من خلق المؤلفة فى إطار الرواية، وتجعله المؤلفة يقص حكاية «لويس ريلLouis Riel» ـ وهو حقيقة تاريخية ـ من نقطة زمنية بعد وفاته، ويقص الحكاية بكل معرفة الماضى التى ما كان له أن يعرفها لو كان مشاركاً حياً فى الحدث.

وثمة روايات غير مؤلفة تقترب كثيراً من رواية الرواية التأريخية فى الشكل والمضمون؛ فرواية نورمان مايلر Norman Mailer (جيوش الليل The Armies of the Night) لها عنوان فرعى يقول (التاريخ بوصفه رواية والرواية بوصفها تاريخاً) وفى كل من جزئى الكتاب توجد لحظة يخاطب فيها الراوى القارئ ويحدثه عن التقنيات والتقاليد التى يستخدمها الروائيون، والمؤرخون. ويبدو أن القرار النهائى أن التأريخ يخفق فى تقديم التجربة والخبرة، لذلك يلزم تدخل «غرائز الروائى» . مع ذلك، لا تضعف انعكاسية الذات بل تقوى وتشير مباشرة إلى مستوى الارتباط التاريخى ومرجعية النص. ومثل كثير من روايات ما بعد الحداثة، فإن الانفتاح على الاحتمالات وغياب اليقين (وكذلك البناء الواعى الصريح للمعنى) لا «يثيران الشك فى جديتها»، بل تبرز الجدية الجديدة لما بعد الحداثة التى تعترف بحدود وطاقات «الإبلاغ Reporting» أو الكتابة عن الماضى قريباً كان أو بعيداً .

- ٤ -

«للتاريخ ثلاثة أبعاد، ففيه طبيعة العلم والفن والفلسفة»

لويس جوتشوك

Louis Gottschalk

تثير روايات ما بعد الحداثة عدداً من القضايا الخاصة بتداخل التأريخ مع الرواية. وتستحق هذه القضايا دراسة مفصّلة. وتدور هذه القضايا حول طبيعة الهوية identity والذاتية Subjectivity ومسألة الإشارة Reference والتمثيلRepresentation ، والطبيعة التناصية للماضى والتضمينات الإيديولوچية للكتابة عن التاريخ . وبرغم أننا

سنتناول هذه الأمور فى فصول مستقلة، فيما بعد، فإن عرضاً سريعاً لها هنا من شأنه توضيح موقع هذه القضايا فى شعرية ما بعد الحداثة.

بادئ ذى بدء، فإن روايات الروايات التأريخية تميل إلى تفضيل نمطين من السرد، كلاهما يبرز إشكالية مفهوم الذاتية برمته. هذان النمطان هما تعدد وجهات النظر Multiple Points of view كما فى (الفندق الأبيض The White Hotel Thomas) لـ Thomas ، والراوى المسيطر صراحة Overtly Controlling narrator كما فى (ووتر لاند Water Land سويفت Swift). ولا نجد، فى أيهما، شخصاً واثقاً من قدرته على معرفة الماضى معرفة يقينية. وليس ذلك تجاوزاً للتأريخ بل زج بالذاتية فى طيات التاريخ بمنحى إشكالى . ففى رواية مثل (أطفال منتصف الليل Midnights Children)، لايسلم شئ، ولا الحضور الجسمانى للذات، من عدم الاستقرار الذى سببته إعادة التفكير فى الماضى فى إطار لا يتسم بالاستمرارية أو النمو. وإذا استخدمنا اللغة (المناسبة) الخاصة: بميشيل فوكو Michel Foucault فإن جسم «سليم سيناى» معروض «وقد طبعه التاريخ وعملية التدمير التى يحدثها التاريخ للجسم». وسنرى (فى الفصل العاشر) أن ما بعد الحداثة تتبنى، وتميِّز بين، تشتت الأصوات (والأجسام) السردية المعروفة التى تستخدم الذاكرة فى محاولتها لفهم الماضى، فهى تستخدم المفاهيم التقليدية للذاتية وتقلل من أثرها فى الوقت نفسه، وهى تؤكد وحدة وجود الإنسان التى أدت إلى تصور قدرته على بسط سلطانه على أحداث الماضى. وهى قادرة على تشتيت هذه الوحدة . فالتفسخ النفسى للبطل فى رواية (ووتر لاند) يعكس هذا التشتيت ولكن صوت الراوى القوى يثبت وحدة الذات، وهذا بالضبط ما يتوقع من عمل ما بعد الحداثة بكل ما فيه من تناقض. وينطبق ذلك على أصوات الرواة غير الثقاة فى رواية بيرجسن (قوى أرضية Earthy Powers) ورواية ويليامز (دورة النجم Star turn) ؛ فالراوى الأول غير ملتزم بحقائق مؤكدة والثانى كاذب لا ينكر كذبه .

وسنرى فى الفصل التالى أن روايات ما بعد الحداثة تضم أحياناً فى متنها الحاضر نصوصاً تاريخية دون تغيير، وذلك من قبيل المحاكاة الساخرة. ففى رواية چون فاولز John Fowles (اليرقة A Maggot) نجد التداخل الساخر للنصوص الأدبية والتاريخية، إذ تتوزع صفحات من مجلة (Gentelman's Magazine) لعـــام ١٧٣٦ على كل مراحل الرواية، كما نجد إشارات كثيرة إلى دراما القرن الثامن عشر، وهى إشارات يبرزها على المستوى الشكلى وجود ممثلين فى حبكة الرواية. ولكن قصص هذا العصر هى التى تجتذب اهتمام فاولز بسبب ما تتضمنه من مظاهر الانحلال والبيوريتانية Puritainism أو التطهرية المغالية (كما فى روايات ريتشاردسن Richardson) وخاصة مزج الحقيقة بالخيال كما فى كتابات ديفو. وقد استعاد الراوى «غرض» ديفو و«اتجاهه» واستخدمه استخداماً واعياً.

إن التناص الذى تتميز به ما بعد الحداثة مظهر شكلى للرغبة فى سد الفجوة بين ماضى القارئ وحاضره، والرغبة فى إعادة كتابة التاريخ فى سياق جديد. ولا تريد الحداثة تنظيم الحاضر من خلال الماضى ولا جعل الحاضر يبدو فقيراً إلى جانب ثراء الماضى، كما أنها لا تحاول تفريغ أو تجنب التاريخ، بل تسعى إلى مواجهة مباشرة مع ماضى الأدب وماضى التاريخ؛ لأن التاريخ، مثل الأدب، يأخذ عن نصوص أخرى (الوثائق). وما بعد الحداثة تفيد وتضر هذه الأصداء التناصية؛ إذ تدخل إشاراتها القوية فى نسيجها ثم تُضعف أثرها بالسخرية. ففى كل نتاجها، يكاد يغيب الحس الحداثى بالتفرد والرمزية والرؤية المستمدة من «العمل الفنى» حيث لا يوجد إلا نصوص كتبت فعلاً. فمثلاً، يستخدم «والتر هيل Walter Hill » فى فيلمه (مفترق الطرق Cross roads) سيرة وموسيقى روربرت چونسون

Robert Jonson ليبرز الشخصيتين الروائيتين «ويلى براون Willie Brown» و «لايتنج بوى Lightening Boy» اللذين يأخذان التحدى الفاوستى من شيطان أغنيته (موسيقى مفترق الطرق Cross roads Blues).

إلام تشير لغة رواية الرواية التأريخية ؟

أإلى عالم التاريخ أم الرواية؟ تعتقد الغالبية بوجود فاصل كبير بين الافتراضات الأساسية التى وراء هذين المفهومين للإشارة؛ إذ يفترض أن التاريخ يشير إلى أشياء وشخصيات لها وجود حقيقى وليس هذا مفترضاً فى حالة الرواية. ولكن روايات ما بعد الحداثة تقول إنه فى الحالتين تكون الإشارة فى المقام الأول إلى نصوص أخرى : فنحن لم نعرف الماضى (الذى وقع فعلاً) إلامن خلال ما بقى منه من نصوص. وتخلق رواية الرواية التأريخية إشكالية خاصة بمسألة الإشارة، وذلك برفضها تحديد المشار إليه (ربما حددته الرواية الفوقية Surfiction) أو المبالغة فى الإشارة إليه (كما تفعل الروايات غير المتخيلة) وليس ذلك تفريغاً للغة من معناها ،كما قد يظن چيرالد جراف Gerald Graf ، بل يستمر النص فى الاتصال، وهو اتصال تعليمى، فليس الأمر «فقدان الإيمان بوجود حقيقة خارجية ذات دلالة»، بل فقدان الإيمان فى قدرتنا على معرفة هذا الواقع (معرفة لا خلط فيها) ثم تمثيل هذه المعرفة تمثيلاً لغوياً. ولا يختلف التأريخ عن الرواية فى ذلك (وسيتم تناول ذلك تناولاً أكثر تفصيلاً فى الفصل التاسع).

وتطرح رواية ما بعد الحداثة أسئلة جديدة حول موضوع الإشارة؛ فلم تعد القضية : «ما الشيء الحقيقى تجريبياً فى الماضى الذى تشير إليه لغة التاريخ؟» بل أصبحت :«إلى أى سياق منطقى يمكن أن تنتمى هذه اللغة؟ وأى السياقات النصية السابقة التى ينبغى أن نشير إليها؟»، ويطبق ذلك على الفنون المرئية حيث تكون مسألة الإشارة أكثر وضوحاً. فمثلاً، وضعت شيرى ليڤين Sherrie Levine صور أندرياس فيننجر الفوتوغرافية Andreas Feininger لموضوعات حقيقية فى أطر ، وأسمت «عملها» (صور فوتوغرافية بعدسة فيننجر)، أى أنها ـ بعبارة أخرى ـ وضعت الخطاب الموجود فى إطار لتخلق ابتعاداً مزدوجاً عن الواقع. وفى الرقص أدى تأثير ميرس كننجهام Merce Cunningham إلى نشأة فن للرقص خاص بما بعد الحداثة، لا يقتصر على استخدام الخطاب الموسيقى أو المرئى بل يتطلع إلى مفاهيم من شأنها أن تجعل الحركة أكثر تحرراً من الإشارة المباشرة على المستوى التعبيرى أو النحتى.

وفن ما بعد الحداثة أكثر تعقيداً وإبرازاً للإشكاليات مما قد يوحى به التمثيل الذاتى الذى أنتجته مؤخراً الحداثة المغالية التى ترى أنه لا وجود أو حقيقة خارجية تؤكد أو توحد [المشار إليه]، أى لا يوجد إلا الإشارة إلى الذات . وتشير رواية الرواية التأريخية لذلك، وهى واعية بالذات، ولكنها تستخدمه لتميز الطبيعة المنطقية لكل إشارة أدبية أو تاريخية. فالمشار إليه موجود دائماً فى خطابات ثقافتنا. وليس هذا مدعاة لليأس، فهو رباط النص الأساسى بـ «العالم»، وهو الذى يبرر هويته بوصفه بناءً خاصاً وليس ظلاً لشيء «حقيقى» فى الخارج. مرة ثانية، لا ينكر ذلك وجود ماض «حقيقى» بل يجعل نمط معرفتنا بذلك الماضى مشروطاً، فنحن لا نعرفه إلا بآثاره وأطلاله. يتوقف موضوع الإشارة على ما يسميه جون سيرل John Searle «زعم مشترك Shared Pre-tense»، وما يسميه ستانلى فيش طرفاً في مجموعة من «اتفاقيات الخطاب هى بالفعل قرارات بشأن ما سيتفق على أنه حقيقة». بعبارة أخرى؛ فالحقيقة معرّفة خطابياً Fact is discourse- defined أما «الحدث» فليس كذلك.

ليس فن ما بعد الحداثة غامضاً بقدر ما هو مزدوج ومتناقض. فثمة إعادة تفكير من جانب الاتجاه الحداثى يميل إلى الابتعاد عن التمثيل ، وذلك بإدماجه فى العمل، ثم إضعاف أثره. ففى الفنون المرئية مثل الأدب

يعاد النظر فى علاقة الإشارة بالمشار إليه، وذلك لمعارضته رسم حدود فصل انعكاسية الذات عن الممارسة الاجتماعية . تبين رواية الرواية التأريخية أن القص مشروط بالتاريخ وأن التاريخ يصاغ وفق منطق محسوب، وكذلك فإنها تعمل على توسيع قاعدة الحوار بشأن المتضمنات الإيديولوچية المستخلصة من ربط «فوكو» القوة بالمعرفة بالنسبة للقراء ومجال التاريخ ذاته؛ تماماً كما يقول راوى رواية «رشدى» (العار Shame) :

«التاريخ انتخاب طبيعى؛ تتقاتل صور التاريخ المختلفة من أجل السيادة وينشأ هجين جديد من الحقيقة وتنزوى الحقائق المنقرضة إلى الجدران معصوبة العيون تدخن آخر سجائرها ولا يبقى غير الهجين القوى، بينما لا يبقى من أثر الضعيف معدوم النسب المهزوم إلا القليل. فالتاريخ امرأة تعشق من يحكمها فى علاقة من الاستعباد المتبادل»(ص١٢٤، ١٩٨٣) .

وتنشغل بعض روايات ما بعد الحداثة بمسألة «أى التواريخ يبقى؟» مثل رواية تيموثى فيندلى Timothy Findley (الكلمات الأخيرة الشهيرة). وتخلق رواية الرواية التأريخية إشكاليات من كل شئ واعتبرته الرواية التاريخية بديهياً، ، بهذا تزعزع المفاهيم المستقرة عن الرواية والتاريخ. ولكى ندلل على ذلك أقدم وصف باربرا فولى Barbara Foley المختصر لنموذج رواية القرن التاسع عشر التاريخية، وسأضع تغييرات ما بعد الحداثة بين أقواس مربعة:

«[لا] تقدم الشخصيات تصويراً مصغراً شاملاً لأنماط اجتماعية نموذجية. وهم يمرون بصراعات وتعقيدات تجسد الاتجاهات المهمة [ليس] فى التطور التاريخى [مهما كان معنى ذلك، فإن بناء خط السرد يعود حتماً إلى نصوص أخرى مستعينة بنصوص غيرها] وتدخل شخصية تاريخية أو أكثر عالم الرواية وتضفى هالة من المصداقية غير النابعة من نصوصها على تعميماتها وأحكامها [التى يتم التشكيك فيها وفحصها عن طريق إظهار الهوية التناصية الداخلية لا الخارجية لمصادر هذه المصداقية] و [لا] تعيد الخاتمة تأكيد [بل تتحدى] شرعية المعيار الذى يحول الصراع السياسى الاجتماعى إلى مناظرة أخلاقية» (ص ١٦٠، ١٩٨٦) .

يقول هايدن وايت فى حديثه عن حدود التاريخ : «إن كل تمثيل للماضى له تضمينات إيديولوچية يمكن تحديدها» (ص ٦٩، ١٩٧٨)، وينطبق ذلك تماماً على حدود رواية ما بعد الحداثة. ولكن إيديولوچية ما بعد الحداثة تناقضية إذ إنها تعتمد على، وتستقى قوتها، مما تتحداه . وليست هذه الإيديولوچية راديكالية خالصة وليست معارضة معارضةً حقيقية، ولا يعنى ذلك أنها تفتقر إلى الثقل النقدى كما سنرى فى الفصلين الحادى عشر والثانى عشر. وبرغم أن راوى ملحق (اليرقة A Maggot) يدعى أن ما قرأناه فى الرواية مجرد «يرقة، ليست محاولة واقعية أو لغوية لإعادة تقديم تاريخ معروف» فإن ذلك لا يمنعه من تقديم تحليلات إيديولوچية متوسعة للتاريخ الدينى والجنسى والاجتماعى للقرن الثامن عشر.

إن شغف «توماس پنكون Thomas Pynchon» بالحبكات ـ السردية والتآمرية ـ لشغف إيديولوچى؛ فإن شخصياته تكتشف تاريخها أو تصنعه فى محاولة لمنع أنفسها من الوقوع ضحايا لا حول لها فى حبائل المؤامرات التجارية أو السياسية التى يحبكها الآخرون. وكذلك، فإن فلاسفة التاريخ المعاصرين مثل ميشيل دى سيرتو Michel de Certeau يذكّرون المؤرخين بأن أى بحث فى الماضى لا يخلو من محددات ثقافية وسياسية واقتصادية. وروايات مثل (الحريق العام)، و(موسيقى

راجتايم) لا تسفه ما هو تاريخي وحقيقي في لعبتهم، ولكنهم يجعلونها ذات صبغة سياسية من خلال إعادة النظر من زاوية رواية الرواية في علاقات نظرية المعرفة وطبيعة الوجود بالتاريخ والرواية؛ فكلاهما يعد جزءاً من خطابات ثقافية واجتماعية أكبر اعتبرها بعض مدارس النقد الأدبي الشكلي خارجية وغير ذات صلة. وكذلك فإن جزءاً من إيديولوچية ما بعد الحداثة يتمثل في عدم تجاهل الانحياز الثقافي والتقاليد التأويلية وكذلك إعادة النظر في أقوى الحجج وهي نفسها غير مستثناة من ذلك.

تكمن قضايا الذاتية والتناص والإشارة والإيديولوجية وراء العلاقات الإشكالية بين التاريخ والرواية في ما بعد الحداثة، بينما يشير كثيرون من المنظرين في الوقت الحاضر إلى القص بوصفه «الأمر الأكبر» الذي يشمل هذه القضايا كلها، لأن عملية خلق القص قد أصبحت شكلاً جوهرياً من أشكال الفكر الإنساني، ولفرض المعنى والاتساق الشكلي على فوضى الأحداث . فالقص هو الذي يترجم المعرفة إلى حكي. وأن هذه الترجمة بالتحديد هي ما تشغل رواية ما بعد الحداثة. وهكذا، فإن تقاليد السرد في كل من التأريخ والروايات ليست قيوداً بل هي شروط تمكن الكاتب من كشف المعنى. وإن إرباك هذه التقاليد أو تحديها من شأنه خلخلة مفاهيم بنائية أساسية مثل العلّية والمنطق، وهذا يحدث مع طبل أوسكار Oskar في رواية (الطبلة الصفيح The Tin Drum) ، فالكاتب يضمّن تقاليد السرد في متن الرواية ويتعمد إضعاف أثر هذه التقاليد . إن رفض إدماج المقتطفات في روايات مثل (الفندق الأبيض) هو رفض للانغلاق closure أو النهاية المقدرة Telos وهي أشياء يبتغيها السرد عادة تقول مارچوري پيلوف MarJorie Peloff إن شعر ما بعد الحداثة يستخدم السرد في أعمال مثل قصيدة « أشبري Ashbery» (They Dream Only of America)وقصيدة دورن Dorn (Slinger) ولكنه يستخدمه لاختبار طبيعة العالم المتضمن في البنية النظامية للحبكة .

إن قضية السرد narrativity تشمل قضايا أخرى كثيرة تشير إلى وجهة نظر ما بعد الحداثة التي تقول إننا نُعرّف الواقع حسب ما تنتجه وتحفظه التمثيلات الثقافية. وليست التمثيلات في رواية الرواية التأريخية مجرد تمثيليات لغوية بسيطة، لأن ekphrases أو التمثيليات اللغوية للتمثيلات المرئية، غالباً ما تكون لها أدوار تمثيلية جوهرية . على سبيل المثال، في رواية « كاربينتيه-Car-peintier (انفجار في كاتدرائية Explosion in Cathe-dral تقدم سلسلة «جويا» (كوارث الحرب Desastres de la guerre) أعمالاً من الفن المرئي تمثل مصادر وصف الرواية للحرب الثورية، وإن سابع هذه السلسلة ــ بالإضافة إلى (الثاني من مايو Dos de Mayo) و(الثالث من مايو Tres de Mayo) ــ ذات أهمية خاصة لأن « كاربينتيه » يُسقط إيحاءاتها بالجد، وهذه إشارة ساخرة منه إلى وجهة نظره. والنصوص الأدبية التي تدخل في القصة تقوم بوظيفة مشابهة؛ فتفاصيل بيت إيستابان Estaban وصوفيا Sophia في مدريد تأتي من (ڤيدا Vida) لــ «Torres Villarel» وهو كتاب قرأته إيستابان في بداية الرواية.

لا تختلف رواية الرواية التأريخية عن الرواية التاريخية والتاريخ المروى في ضرورة التعامل مع مشكلة مكانة حقائقها وطبيعة براهينها، أي وثائقها. ويتضح أن القضية هنا هي كيفية استخدام هذه المصادر الوثائقية، هل يمكن أن تروى رواية موضوعية محايدة؟ أم أنه يستحيل منع تداخل التأويل مع السرد؟ إن السؤال المعرفي الخاص بكيفية معرفتنا للماضي ينضم إلى السؤال الشكلي عن طبيعة مكانة آثار الماضي . ومن فضل القول إن إثارة ما بعد الحداثة لهذه الأسئلة لا تقدم إجابة لها ولكن الانفتاح على الاحتمالات لا يؤدي إلى نوع من النسبية

التاريخية أو الحاضرية presentism بل إنها ترفض إسقاط معتقدات الحاضر ومقاييسه على الماضى المتفرد، وتؤكد تأكيداً جازماً على خصوصية الحدث الماضى وتفصيليته. مع ذلك، فإن ما بعد الحداثة تدرك أننا محدودو القدرة معرفياً بالنسبة لمعرفة هذا الماضى بما أننا مشاهدون وممثلون فى العملية التاريخية. وتقترح رواية الرواية التأريخية تمييزاً بين «الأحداث» و«الحقائق» وهو ما يجتمع عليه كثيرون من المؤرخين. فالأحداث تصاغ فى شكل حقائق وذلك بربطها بـ «أطر فكرية أكبر تدمج فيها حتى تعتبر حقائق».

إن التأريخ والرواية، كما رأينا آنفاً، يصوغان مواضع اهتمامها، أو بعبارة أخرى يقرران الأحداث التى ستصير حقائق. وإبراز ما بعد الحداثة للإشكاليات يشير إلى الصعوبات الحتمية الخاصة بتجسد الأحداث وإمكانية الوصول إليها (ففى مكان المحفوظات لا نجد إلا آثاراً نصية نصنع منها حقائق)، (هل ما لدينا أثر كامل أم جزئى؟ وما الذى غيب أو استبعد بحجة أنه مادة غير حقيقية؟). ويقول «دومنيك لاكابرا Dominick La Capra» إن كل الوثائق أو الآثار التى يستخدمها المؤرخون ليست براهين محايدة لإعادة بناء الظواهر المفترضة أن لها وجوداً مستقلاً عنها؛ فكل المعلومات التى يتم التوصل إليها من خلال عملية جمع الوثائق، والطريقة التى تؤدى بها، هى ذاتها حقيقة تاريخية تحد من مكانة المفهوم الوثائقى للمعرفة التاريخية. إن هذا النوع من الرؤية هو الذى أدى إلى نشأة سيميوطيقا التاريخ، لأن الوثائق تصبح إشارات إلى أحداث يقوم المؤرخ بتحويلها إلى حقائق. وهى كذلك إشارات بالفعل داخل سياقات مبنية بناء سيميوطيقياً يعتمد بدوره على مؤسسات (إذا كانت الوثائق سجلات رسمية) أو أفراد (لو كانت شهادة شخصية). وكما فى رواية الرواية التأريخية، فالدرس هنا أن الماضى كان موجوداً بالفعل ولكن معرفتنا التاريخية به ترسل أو توصل توصيلاً سيميوطيقياً.

وأنا لا أقصد الإيحاء بأن هذه رؤية جديدة غير مسبوقة، ففى عام ١٩١٠ كتب «كارل بيكر Carl Becker» : «إن حقائق التاريخ لا توجد بالنسبة للمؤرخ حتى يخلقها» (ص ١٢٥)، أى أن تمثيلات الماضى ينتخبها المؤرخ ليشير إلى ما يقصده، وأن هذا الاختلاف بين الأحداث (التى ليس لها معنى فى ذاتها) والحقائق (التى يسبغ عليها المعنى) هو ما يحظى بأكبر اهتمام من جانب ما بعد الحداثة. فإن الوثائق نفسها تختار بوصفها دالة لمشكلة معينة أو وجهة نظر معينة. وغالباً ما تشير رواية الرواية التاريخية إلى هذه الحقيقة باستخدام التقاليد المتعلقة بالنص التأريخى (خاصة الحواشى)، وذلك لتضم وتضعف حجة وموضوعية المصادر والشروح التاريخية. وبخلاف الرواية الوثائقية التى عرّفتها باربرا فولى، فإن ما أسميه رواية ما بعد الحداثة «لا تتطلع إلى قول الحقيقة» بقدر ما تسعى إلى تحديد مصدر الحقيقة التى يتم سردها، وإنها لا تسعي إلى ربط «هذه الحقيقة بادعاءات المصداقية التجريبية»، بل تختبر أساس أى ادعاء للمصداقية . كيف يراجع المؤرخ أو (الروائى) أى عرض تاريخى على الواقع التجريبى الماضى بهدف اختبار مصداقيته؟ وإن أنواع الأسئلة التى نوجهها عن الأحداث لا تعطى حقائق بل تبنيها.يقول مدرس التاريخ فى رواية (ووتر لاند): إن التاريخ «شئ لا يمكن محوه فهو يتراكم ويؤثر» وخطاب ما بعد الحداثة الروائى أو التاريخى يوجه سؤالاً : «كيف نعرف ونفهم شيئاً بهذا التعقيد».

الاتجاهات الجديدة
فى رواية أمريكا اللاتينية*

جيمس هيجنز **

تشهد الأحقاب الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً فى الرواية « الأمريلاتينية »[1] — إن جاز التعبير. ولا شك أن ظهور ما يمكن تسميته بالاتجاه الروائى الجديد، يشى مقدماً بوجود نوع من « السرد القديم »، قد تمت مجاوزته ، بالفعل، فى مرحلة مبكرة من الأربعينيات التى يمكن اعتبارها حداً فاصلاً بين مرحلتين. وكان الاتجاه نحو واقعية الأسلوب القديم للرواية الإقليمية، هو الاتجاه المهيمن فى الأحقاب السابقة على الأربعينيات الذى وصل إلى ذروته مع أعمال مثل: (الإعصار Vortex) لخوسيه أوستاسيوس ديڤيدا (١٩٢٤) و (دون سيجوندوا سومبرا) لريكاردو جويرالديس (١٩٢٦) ، و(دونا بربارا) لروملو جاييجوس (١٩٢٩)، ثم كان أن أنتجت المرحلة آخر أعمالها العظيمة بظهور رواية (هذا العالم الرحب الغريب Broad And Alien Is This World (١٩٤١) لڤيرو إليجريا . وتتحدد ماهية «القص» الجديد ذاته على صورتين. ففى الأربعينيات والخمسينيات، ظهر طراز مغاير من الكتابة على يد كتاب مثل بورخيس Borges وأونيتى Onettiوساباتو Sabato وأستورياس Asturias وكاربنتير Carpentierورولفو Rulfo وأرجيداس Arguedas وروا باستوس Roa Bastos .ومن هنا، يجدر بنا القول إن الاتجاه الروائى الجديد يسبق مايمكن تسميته بمرحلة «الرواج» Boom: الاصطلاح يستخدم خطأ، أحياناً ، مرادفاً للمرحلة، بينما يشير ، فى حقيقة الأمر، إلى تلك الطفرة التى أُنجزت فى الستينيات، واستمرت إلى السبعينيات، عندما اكتسبت الرواية «الأمريلاتينية » شعبية متزايدة، خارج أمريكا اللاتينية ذاتها، محققة نجاحاً تجارياً لم يسبق له مثيل. وقد تركز ذلك «الرواج» بشكل

* هذه ترجمة لـ Spanish - America's New Narrative وهو الفصل الخامس من الجزء الأول لكتاب Post - Modernism And Contemporary Fiction (ما بعد الحداثة والقص المعاصر) لإدموندج. سميث (١٩٩١).
وقام بالترجمة: سيد عبد الخالق، مترجم وباحث مصرى.

**جيمس هيجنز: أستاذ أدب أمريكا اللاتينية بجامعة ليڤربول، ومحاضر زائر بجامعة «ناسيونال مايور دى سان ماركوز» فى ليما. من مؤلفاته (تاريخ الأدب البيرونى) والكثير من الدراسات حول الشعر البيرونى ، وثلاث دراسات مطولة عن كاتب كولمبيا الشهير: جارثيا ماركيز. ويعد الآن كتاباً عن القاص البيرونى دامون ريبيرو.

رئيسى حول كتاب أربعة، ممن استطاعوا فى فترة قصيرة أن يحققوا شهرة عالمية؛ هم: كورتازار Cortazar وكارلوس فوينتيس Fuentesوماركيز Marquezثم ماريو ڤارجاس إيوسا Vargas Liosa. وعلى إثر نجاحاتهم، راحت تظهر كوكبة أخرى من الكتّاب من أمثال ليزاما ليما Lima ودونوسو Donoso وكابريرا إينفانت Infant . وفى الوقت نفسه، ونتيجة لشعبية الرواية المتزايدة ، انتشرت أعمال الكتاب المذكورين على نطاق واسع، فى فترتى الستينيات والسبعينيات . وأخيراً، وقرب انتهاء الستينيات، انبثقت موجة أخرى جديدة من الكتاب الشبان المجيدين من أمثال بويج Buig وبريث إيتشنيك Echenique .

والقائمة التالية، برغم افتقادها الشمول، تتضمن أعلام الكتّاب ، وأبرز نتاجاتهم:

● **مرحلة ماقبل الرواج Pre-boom (الأربعينيات والخمسينيات):**

ـــ لويس بورخيس(الأرجنتين) :

قصص طويلة (١٩٤٩)، الألف (١٩٤٩).

ـــ خوان كارلوس أونيتى(أورجواى) :

حياة قصيرة (١٩٥٠)، لأجل مقبرة مجهولة الاسم (١٩٥٩)، الترسانة (١٩٦١)، جامع الجثة(١٩٦٤).

ـــ أرنستو ساباتو (الأرجنتين) :

المنبوذ (١٩٤٨)، عن الأبطال والمقابر(١٩٦١)، جحيم المستبعد (١٩٧٤).

ـــ ميجيل أنخل أستورياس(جواتيمالا) :

السيد الرئيس(١٩٤٦)، جامعو الذرة (١٩٤٩).

ـــ أليخو كاربنتير(كوبا) :

مملكة هذا العالم (١٩٤٩)، خطوات ضالة (١٩٥٣)، انفجار فى الكاتدرائية (١٩٦٢)، مبررات الولاية (١٩٧٤).

ـــ خوان رولفو(المكسيك) :

السهل المحترق (١٩٥٣) ،بيدرو بارامو (١٩٥٥).

ـــ خوسيه ماريا أرجيداس(بيرو) :

أنهار عميقة (١٩٥٨)، كل هذه الدماء (١٩٦٤)، ثعلب فوق، ثعلب تحت (١٩٧١).

ـــ أوجستو روا باستوس(باراجواى) :

ابن الإنسان (١٩٦٠)، أنا الأسمى (١٩٧٤).

● **مرحلة الرواج Boom (الستينيات و السبعينيات)**

ـــ خوليو كورتازار (الأرجنتين):

الفائزون (١٩٦٠)، لعبة الحجلة (١٩٦٣)، هِرّة نموذجية (١٩٦٨).

ـــ كارلوس فوينتيس(المكسيك) :

وفاة أرتيميو كروز (١٩٦٢)، تغييرالجلد(١٩٦٧)، الأرض المقدسة (١٩٧٧).

ـــ جابرييل جارثيا ماركيز (كولمبيا) :

ليس لدى الكولونيل من يراسله (١٩٦١)، جنازة الأم الكبرى (١٩٦٢)، مائة عام من العزلة (١٩٦٧)، خريف البطريرك(١٩٧٥).

ـــ ماريو ڤارجاس إيوسا (بيرو) :

زمن البطل(١٩٦٣)، البيت الأخضر(٦٦)، حوار فى الكاتدرائية (١٩٦٩)، حرب نهاية العالم(١٩٨١).

ـــ خوسيه ليزاما ليما (كوبا) :

الفردوس(١٩٦٦).

ـــ جويلرمو كابريرا إينفانت (كوبا) :

ثلاثة نمور حبيسة (١٩٦٧).

ـ خوسيه دونوسو(شيلى) :

طائر الليل القبيح (١٩٧٠)، بيت فى الريف (١٩٧٨).

ـ مانيول بويج (الأرجنتين):

خيانة ريتاهيورث(١٩٦٨)، رقصة التانجو الحزينة(١٩٦٩)، قبلة المرأة العنكبوت (١٩٧٦).

ـ ألفريدو بريث إيتشنيك (بيرو):

عالم من أجل يوليوس(١٩٧٠)، مرات كثيرة يابيدرو (١٩٧٧).

هذا، وقد كانت الرواية الإقليمية تمثل نوعاً من الاكتشاف لأدب أمريكا اللاتينية، فيما تظهر لسكان الحضر طبيعة الحياة فى المناطق النائية، المعزولة، داخل نطاق القارة ؛ حيث السهول والأحراش، وسلاسل جبال الإنديز، وهى فى مجملها تعدُّ لوناً من الرواية التسجيلية أو الوثائقية documentry. وهو لون ينزع إلى تقدير «حقيقى» لمجتمع ما، وينحو، فى الوقت ذاته، نحو إتمام واقعية القرن التاسع عشر. وهى كذلك رواية توجيهية، تحاول فضح الظلم الاجتماعى، وتشخيص مشكلات المجتمع الناتجة عن النمو الدولى، ثم تسعى، من ناحية أخرى، لدعم الثقافة المحلية. بإنصاف، لابد من القول إن أفضل ما أتت به الرواية الإقليمية يتمثل فى كونها أكثر تماسكا واكتمالا، مما عرفت به، ولكنها بوصفها كلاً ـ برغم ذلك ـ كانت تتبنى موقفاً روائياً، عارضه الكتاب اللاحقون بشدة ؛ ذلك الموقف الذى ينطوى انشغاله بالتوثيق، أو نقل رسالة ما، على نوع من السذاجة الفنية والسطحية فى معالجة الواقع. أما الذى يميز الروائيين الجدد عن أسلافهم الإقليميين فهو اتكاؤهم ، فى المقام الأول، على « صنعة » أو حيلة الكاتب Writer's Craft . وكما أشرنا ضمنيا، فإن واقع الكتابة لدى الروائيين الإقليميين، كان يجاوز كونه واقعا أدبياً ؛ فالرواية وسيلة لنقل موقف خاص، أمام بصائر العالم، أو للتأثير على الرأى العالمى ، ومن ثم لإحداث التغيير الاجتماعى. وعلى العكس من ذلك تماماً، يرى الروائيون الجدد أنفسهم بوصفهم فنانين مبدعين فى المقام الأول ، التزامهم الرئيسى هو إنتاج عمل فنى متقن، ينهض واقعاً مستقلاً بذاته، يصرون على « الاختلاقية » Fictionality فى أعمالهم بنوع من رد الفعل المضاد للمزاعم الوثائقية. وأول مثال على ذلك هو « جارثيا ماركيز » فى روايته (مائة عام من العزلة One Hundred years of Solitude) التى تصور صفحاتها الأخيرة نجاح آخر أفراد عائلة « بويندا »، فى تفسير المخطوط عسير الفهم، آخر الأمر، الذى جلبه للعائلة « ميلكويديس »، ذلك الغجرى الغامض، فقط كى تكتشف أن ذلك بيان بتاريخ عائلة بويندا المكتوب قبل مائة عام، وأنهم سوف يفتقدون الوجود بمجرد أن ينتهوا من قراءته، وأنه، فى حقيقة الأمر، ليس أكثر من مجرد «كائن » فى خيال« ميلكويديس »، وليس ثمة وجود فعلى لذاته خارج صفحات المخطوط. نهاية كتلك ـ فى ظل وجود عوامل أخرى ـ تهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى أن الرواية ـ على حد تعبير دافيد جولاير ـ «بناء اختلاقى،.. إبداع، وليس مرآة تعكس الواقع حرفياً» (جولاير ١٩٧٣ ـــ ص ٨٨).

وثمة اختلاف آخر بين الروائيين الجدد و أسلافهم الإقليميين. فبينما كان الأسلاف ـ بلا استثناء ـ كتّاباً من ذوى التكوين الثقافى المحدود، فإن الروائيين الجدد يتميزون باتساع قراءاتهم، ورؤيتهم الأكثر« إنسانية » للعالم ، واحتكاكهم الأكبر بالمنجزات الجديدة على صعيد الأدب والفكر العالميّين. وقد يكفى للتدليل على ذلك الإشارة إلى سعة الاطلاع المبهرة التى تتضمنها أعمال« بورخيس » مثلاً ، أو كورتازار ، أو فوينتيس ، أو الإشارة إلى المصادر التناصية التى تتوافر بكثرة عند ممثلى هذا التيار ، كى ندرك أن كاتب أمريكا اللاتينية المعاصر

لم يعد محليا، أو محدوداً، بل إلى حد كبير، « مواطن » من العالم أجمع. أضف إلى ذلك، أنه على الرغم من تأثر أصحاب الاتجاه الجديد، دون شك، بالقص الأوروبى، والأمريكى ؛ بجويس، وفوكنر، وبالرواية الجديدة فى فرنسا على وجه الخصوص، فإنهم كانوا على درجة من النضج والثقة بالنفس، بحيث استطاعوا احتواء هذه التأثيرات، ثم النهوض بصوتهم الأدبى الخاص، ومن ثم استطاعوا أن يسهموا إسهاما أصيلا فى الأدب العالمى. علينا إذن أن ننظر إلى الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية، ليس فى سياقها المحلى المحدود، وإنما ـ بمنظور أكثر اتساعاً ـ بوصفها جزءاً من تطور الرواية المعاصرة بوجه عام. ومثل معظم الآداب المعاصرة ، يعكس الاتجاه الروائى الجديد نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجى(الوجودى) للإنسان المعاصر. يتضح ذلك فى قصص بورخيس التى تحاول أن تفضح زيف الادعاءات الفكرية لدى الإنسان المعاصر، وتعمد إلى التشكيك فى قدرته على فهم العالم من حوله. قصة (الموت والبوصلة Death And Compass)ـ على سبيل المثال ـ تحاكى هزلياً القصص البوليسى كى تسخر من فكرة « المنطقية » التى ينطوى عليها هذا النوع من القص. ويمكن قراءة هذه القصة على نحو« مجازى »؛ حيث تمثل محاولة المخبر الخاص لتفسير سلسلة من الجرائم ، محاولة الإنسان، بوجه عام، فك طلاسم الكون. غير أنه ينتهى إلى أن يصبح ضحية حتمية آخر الأمر، وقد ضللته ثقته المزعومة فى فكره ، وأحبطه عالم محير، يسخر من مزاعم الإنسان فى تفسيره . إن ميل الكتاب ـ سالفى الذكر ـ إلى الإصرار على «الاختلاقية» فى أعمالهم ، يمكن فهمه جزئيا من سياق الاتجاه الذى طرحه بورخيس. فعندما يحاول «أورليانو الأخير » فى (مائة عام من العزلة) أن يقنع الآخرين بحقيقة تفسيره للأحداث ، فإنه يصطدم بتشكك القس المصلى ، إنه هو الذى ينقصه على نحو ساخر، وواضح، تلك « اليقينيات » التى من المفترض أنه يجسدها :

«راح القس يفحصه بنظرة متأسية ، ثم زفر قائلاً : ـ يابنى.. سأكون قانعاً، لوأنه بمقدورى أن أتثبت من أننى ، وأنت الآن .. على قيد الحياة ! » (ماركيز ـ ١٩٧٨ : ص ٣٣٠).

هنا يدحض « ماركيز » الزعم بـ «حكى الأشياء كما هى ». فالروائيون الجدد قد كفوا منذ ـ البداية ـ عن مشاركة الواقعيين افتراضاتهم اليقينية بقدرة الإنسان على فهم العالم وتوصيفه . وبالنظر إلى قدرة هؤلاء الكتّاب على ترجمة الواقع إلى مفردات، وصل « الاتجاه الشكى» إلى ذروته فى (ثلاثة نمور حبيسة Three Trapped Tigers) لجوليرمو كابريرا إينفانت؛ حيث التلاعب بالألفاظ إلى ما لا نهاية ، وكذا المساجلات الأدبية المفتوحة، ومحاكاة عدد متنوع من الأساليب الفنية، جميعها تشير إلى وعى حاد بخداع اللغة. وقد توغل كتابة ما، فى مناداتها بنوع من الأدب ينطوى على قدر من « الحظيّة »، أو المخاطرة، يترك ـ فى تجنبه الادعاء بقول شيء ـ القارئ يفسر ويعلل ما استطاع، بينما لا يمنحه سوى قطعة من « زهر النرد »، وقائمة عشوائية من المفردات. إن « السرد الجديد » يتحدى، بشتى الوسائل الممكنة، الزعم التقليدى بوجود عالم منظم، منسجم مع ذاته، يشكل أساس « السرد الواقعى» فى محاولته لإعادة إنتاج الواقع فى الأدب. فإحدى التقنيات الفنية التى يؤيدها «ڤارجاس إيوسا» ـ مثلاً ـ تتمثل فى تجنبه الحبكة الروائية المباشرة، فى مقابل اعتماده سرداً غير مترابط، يواجه القارئ بعالم مضطرب، ومتحول، ومراوغ. إذن، فالبنية المجزّأة فى (بيت أخضر The Green House) التى تتغاير طبيعتها، من آن لآخر، فى مساحات متقاربة، على مستوى الشكل والأسلوب، والزمان والمكان والشخوص، تنقل أيضا « صورة » بيرو المقسمة جغرافيا على المستوى التنموى والثقافى والعرقى

والطبقى، وكذا على مستوى العالم بوصفه متاهة هيولية معدومة النظام، يكافح أفراده المضللون داخله، كى يجدوا لأنفسهم نوعاً من التلاحم أو الانسجام بلا جدوى.

وثمة كتّاب آخرون يرفضون المفاهيم التقليدية للواقع. ويتحدد هذا الرفض فى محاولتهم لتهديم الحدود بين « الواقعى » و« الخيالى » . ومن الحيل المفضلة عند بورخيس ـ مثلا ـ محاولته لأن « يلاعب » القارئ ، وذلك « بتدعيم » أقاصيصه بشواهد أناس ، وأماكن حقيقية: أسلوب اعتيادى أحدث تأثيرا جيداً فى « أيوف، وأوكبار، وأبريس تيرتيوس » ممن استطاعت توصيفاتهم ـ بوصفهم شخوصا ـ أن تضفى « حقيقية » على عناصر قصة تحكى عالماً خيالياً ، يقابل عالمنا الخاص ، فى الوقت الذى يحاكم فيه القص الخيالى « واقعية » العالم الذى نحياه .

وبرغم ماتقدم ، ربما كانت (طائر الليل القبيح The Obscene Bird of Night) لخوسيه دونوسو هى أكثر الأعمال التى استطاعت أن تلفت الانتباه بشدة إلى « لاواقعية العالم » ـ دراميا ـ وتصويره أدبيا؛ حيث تكتشف الشخصية الرئيسية فى الرواية التفكك الوجودى للإنسان المعاصر بوصفه حالة سيكولوجية . إذ نرى البطل ينتحل هويات متعددة فى سرده لقصة حياته، ويقدم عددا من التفسيرات المتناقضة للأحداث ؛ فى محاولة لاكتساب الشعور بالهوية التى يفتقدها ، وللتخفى عن عالم لايمنحه سوى « اليقين » بالاغتراب داخله. وفى تعليقه على الرواية ، يفسر باميلا باكاريسى ذلك بقوله:

« كل المعلومات المقدّمة للقارئ بالتالى، متناقضة ، وكل الأحداث المروية يمكن القول بعدم حدوثها كذلك . هناك حوارات ربما دارت ، وربما لم تدر ؛ وشخوص حاضرة لا تلبث أن تغيب؛ أوهى حاضرة وغائبة فى آن » (باكاريسى ـ ١٩٨٥ ، ص ١٩)

والمحصلة النهائية هى رواية ليست على ثقة من شىء، على الإطلاق. وهذه «الشكية» فى إمكانية الأدب لنسخ الواقع، هى ما دفعت بالروائيين الجدد لأن يتجنبوا موقف الراوى التقليدى العليم بكل شىء ، الممتلك نظرة شمولية كلية للعالم الذى يطرحه. وبشكل ما، يسعى المؤلف لإخفاء حضوره تماماً ، يقصى ذاته عن ثنايا السرد ، بتوظيفه أساليب بديلة كالمونولوج الداخلى، والحوار، والتضمين، وجميعها تقنيات تلفت النظر إلى الطبيعة الذاتية للمادة المقدمة، وتخلق انطباعاً بحكى مستقل أو « محايد ». ومن الأمثلة البارزة على هذا النمط السردى: (حوار فى الكاتدرائية Conversation in The Cathedral) لماريو ڤارجاس إيوسا التى تدور أحداثها حول محادثة تستغرق أربع ساعات بين شخصيتين. الرواية كلها مؤلّفة من ديالوج طويل، ووحدات سردية تتولد جزئياً ، ثم تدور، جميعها، حول المحادثة الرئيسية، بينما يستتبع استرجاع كل من الرجلين حياته الخاصة ظهور أفكار واستدعاءات باطنية، وكذا محادثات جانبية، وأحداث درامية أخرى .

وعلى نقيض ذلك ، نرى كتّابا آخرين يتخلون عن الزعم بـ « الموضوعية غير المنحازة » وبشكل متعمد يتباهون بحضورهم الذاتى(داخل النص) ومن ثمّ، بصدارة الطبيعة الذاتية لسردهم. وكثيرا مايلفت كابريرا إينفانت ـ وآخرون ـ الانتباه إلى دوره بوصفه مؤلفاً ، بينما راوى « الفريدو بريث إيتشنيك » فى (عالم ليوليوس A World For Julius) لايحتفظ فحسب بحوار مستمر مع القارئ، بل يتداخل مع شخوصه إلى حد أن يضع نفسه فى أماكنهم ، ويخاطبهم على نحو مباشر، كما لو كانوا يتحلّقون حوله ، ثم ، وكأنه أحد المشاهدين لحدث رياضى ، نراه ينحاز لفريق منهم على حساب فريق آخر . وقد استتبع إسقاط الراوى التقليدى ،

العليم بكل شيء ، أن راح يدعو « الاتجاه الجديد » بل يطالب القارئ بنوع من المشاركة الفعالة . فعند غياب توجيهات المؤلف، على القارئ أن يفكك طلاسم النص بنفسه ، من أجل الوصول إلى فهم خاص للعالم المطروح .

ويحدد كورتازار ـ بموجب موديلّي ـ الدور الجديد المنوط به القارئ في (لعبة الحجلة **Hopscotch**) في قوله :

> « من الأجدى أن تقدم له شيئاً كالواجهة الخادعة : ذات أبواب ونوافذ ، بينما يجرى خلفها لغز ما ، سوف يكون على القارئ الشريك أن يبحث عن حل له . والذى قد ينجح فيه كاتب هذه الرواية سوف يعاود ظهوره في مشاركة القارئ . أما بالنسبة للقارئة من الإناث ، فإنها سوف تظل عند مستوى الواجهة الخادعة »[٣] (كورتازار ـ ١٩٧٥ ، ص ٤٠٨).

بتعبير آخر ، فإن القارئ الذى تخاطبه الرواية الجديدة ليس هو ذلك النوع السلبي التقليدى ، القانع بتلق وتوقع سرد مباشر قويم ، يطرح له رؤية بيّنة الوضوح للعالم . إنه « الشريك » الذى يساهم ـ مع الكاتب ـ في مشروع البحث عن معنى أعمق لعالم غامض ، ملغز .

على أن المقطع المقتطَف أعلاه يشير إلى اعتقاد دائم بمغزى الأدب ، أو دلالته . ومن « الخطأ » أن نستخلص من فقد الروائيين الجدد « الواقعية » ما مؤداه أن الرواية قد أصبحت تنحصر في مجرد لعبة شكلية ، صورية ، تنجز بمعزل عن الرجوع إلى أى شيء يعدو ذاتها . لا جدال في أن هناك عنصراً ذاتياً جديراً بالأهمية في الرواية الجديدة ، وأن روايات عدّة تتضمن انعكاسات لطبيعة القص ، ومشكلات الكتابة ، وصحيح كذلك أن معظم الروائيين ـ من أمثال كاربنتير وفوينتيس ـ يعنى بتأليف نماذج شكلية متقنة الصنع ، وأن القص الأمريلاتينى ـ بوجه عام ـ الراهن يتسم بخصيصة نادرة ، تتضح على وجه الخصوص عند بورخيس ، وكابريرا إينفانت ، في ولع هؤلاء بإقامة مباريات فنية مع القارئ . على أن ثمة نصاً واحداً ، على الأقل ، يجهر باعتقاده الواضح بدور أو بـ « فعل الكتابة » ؛ (الفردوس ـ بورتريه لصورة فنان) ـ على سبيل المثال ـ لخوسيه ليزاما ليما ، تعرض لمرحلتى الطفولة والمراهقة لشاعر شاب ، يجيد لوناً من الشعر ، تمثل مفرداته آليات لفهم العالم وخلق تصور ما للتاريخ، ومن ثمّ تحقيق « الهوية المطلقة » . وتبدو الرواية حالة مطابقة ـ إلى حد ما ـ لعمل مؤلّفه ليس شاعراً فحسب، بل شاعراً كاثوليكيا كذلك . غير أن « كم» الخيال « الخالص » الذى طرحته ـ ولم تزل تطرحه ـ الرواية الجديدة في الأحقاب الأخيرة يكاد ينذر بانهيار الثقة التام في الكلمة المكتوبة . فمن الجدير بالإشارة أن كابريرا إينفانت في (ثلاثة نمور حبيسة) مثلاً ، يعيد تصوير حالة « هافانا العاصمة قبل الثورة » ، وكأنه يلقى بظلال الشك حول إمكانية إجراء مثل هذا المشروع . والثابت أن معظم روائيى أمريكا اللاتينية يحاول تصوير الواقع الاجتماعى الخاص ببلاده ، وإن كان بعض هذه الأعمال ـ لاسيما (انفجار في الكاتدرائية) لكاربنتير ، و (مائة عام من العزلة) لماركيز، و (حرب نهاية العالم) لفارجاس إيوسا ـ تعدُّ من قبيل الروايات قاريّة النظرة ، فيما تعكسه من واقع أمريكا اللاتينية بوجه عام . وعلى الرغم من انتقاداتهم لمزاعم الواقعية ، وكذلك ، وعيهم بجسامة الدور الذى يواجهه الكاتب ، فإن الروائيين الجدد لا يزالون يطمحون لأن يتجزوا ما يحاول إنجازه الروائيون بوجه عام . أعنى : تصوير العالم المعيش . وعلى نحو تطبيقى ، يعتمد الروائيون الجدد في المقام الأول على ما يمكن وصفه بـ « التصور المتعدد ، أو الأكثر

شمولاً ، للواقع » : ذلك المفهوم الذى يُعنى بطبيعة واقع معقد ، متعدد الأوجه . إن الشكل السردى المجزأ ، والمنجز على هذا النحو فى أعمال « إيوسا » مثلاً ، معنىّ به مضاعفة الوسيلة التى قد نختبر من خلالها الحياة المعيشة . فالأحداث ، والمعلومات المطروحة ، تقدَّم لنا بطريقة غير منتظمة . وبالتعايش والتجربة القرائية فحسب، نستطيع أن نوصل بين أجزاء العمل الفنى فى وحدة واحدة ، مستفيدين من طبيعة الإدراك المؤخَّر (أى إدراك الحوادث بعد وقوعها) . ولست أعنى ، بالقطع ، القول إن هذه الروايات مفككة البناء . إن ذلك « المونتاج » الفنى يلعب دوراً حاسماً بالفعل فى تخصيب رؤية القارئ للواقع ؛ فوحدات السرد تنتظم على نحوٍ من شأنه أن يخلق نوعاً من التفاعل الإيجابى مع النص ، ومن ثم، اعتماد أو طرح « مناظير » جديدة للرؤى ، تتكئ على بعضها البعض ، فيما تتبادل زوايا الكشف والتنوير .

ثمة « تقنية فنية » أخرى مفضَّلة من جانبهم كذلك ، تتمثل فى اعتماد تعدد « صوت الراوى » بغرض تقديم وجهات نظر متعددة للواقع ذاته . هاهى (زمن البطل The Time of The Hero) لماريو ڤارجاس إيوسا ـ التى تدور أحداثها فى « أكاديمية عسكرية » ببيرو ، حيث يتظاهر طلابها بنوع من الرجولة الظاهرية بوصفها استراتيجية حياتية ـ تتراوح فيها مستويات السرد بين ضمير الغائب ، والمونولوج (الداخلى ، والمنطوق) كى تكشف عن تلك الهوة بين شخوص الأولاد وبين ذواتهم المجترحة الرقيقة ، من ناحية ، وكى تلقى الضوء على كيفية أن هذه « المعاملة » ـ التى ـ يلقاها الأولاد بالأكاديمية ـ من شأنها أن تشوه شخصياتهم بإجبارهم على قمع مشاعرهم الرهيفة من ناحية أخرى . وتتضح ، بدرجة أكبر ، هذه الهوة درامياً ، فى الختام المفاجئ الذى يجبرنا على إعادة تقييم قراءتنا للرواية ؛ حيث يتكشف لنا أن الصبى ، مجهول الهوية ، الخائف الرهيف المشاعر الذى كان يحكى قصة حياته المبكرة بضمير المتكلم ، لاشىء آخر غير « چاجور » ذلك الديوث المشاغب الذى رأيناه يدير المكان بالمدرسة. و(وفاة أرتيميو كروز The Death of Artemio Cruz) لكارلوس فوينتيس ، هى كذلك واحدة من أبرز النماذج الروائية على تعددية صوت الراوى ؛ حيث تصور احتضار ثورى سابق ، تحول إلى قطب من أقطاب الرأسمالية الفاسدة ، عبر متواليات سردية تتنقل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب . وبشىء من التجاوز ، تتعرض وحدات ضمير الغائب للوقائع الرئيسية فى حياته على نحو موضوعى ، بينما تنقل مونولوجاته الداخلية مجموع الأفكار التى تتناوبه وهو راقد على فراش الموت ، يراجع حياته الماضية، متأرجحاً بين الكبرياء والشعور بالذنب . وفى الأجزاء المروية بضمير المخاطب ، نراه « يخاطبه » بصوت اللاوعى ـ فى صيغة المستقبل ـ الذى يرده للوراء كى يعايش من جديد لحظات الحقيقة ، وهو يستقر على تلك الخيارات التى أدت إلى تدمير حياته لاحقاً . هذه الرؤية التعددية لكروز لا تقدم إطلالة عميقة على طبيعة القوى المتصارعة التى تحاول جاهدة بغرض النيل من حياته فحسب ، وإنما تعكس كذلك فقده التكامل بوصفه رجلاً، وتفسخه فى مواجهة موت وشيكة . والمحصلة النهائية : هى أن الانتهازى الذى لا يمكن الدفاع عنه أخلاقيا ، يبدو شخصية إنسانية تماماً ، رجلا يكتفى بأن يلتقط قطعة من الكعكة ، وأن يتناولها ، يتأرجح ، فيما يُجبر الآن على اتخاذ قراراته ، بين تهنئة الذات ، والشعور بالخيانة الذاتية .

ويبسط الروائيون الجدد كذلك من « مدى » الواقعية بمنح العالم الذهنى المكانة ذاتها التى يحتلها العالم « الفيزيقى » أو الاجتماعى . فالواقع الذاتى ، يعالج بوصفه لا يقل « حقيقية » عما يمكن تسميته بـ « الواقع الموضوعى » ، وما يتم التوصل إليه على المستوى الفكرى ، أو الشعورى ، أو التخيلى يسجل

باعتباره « حقيقة واقعة » . فالأحداث المسرودة فى رواية دونوسو (طائر الليل القبيح) مثلاً ، تمثل نوعاً من « تطبيع » الفانتازيات ، والهواجس غير السوية التى تنتاب الشخصية الرئيسية « همبرتو بينالوزا » ، الذى يعيش ـ سكرتيراً لجيرونيمو ازكوبيتيا ـ فى ظل العالم الامتيازى لحكومة الأقلية ، بأحلام ـ للتواصل مع مراتب الطبقات العليا ـ لا يزعزع من توازنها سوى شعوره الذليل بالضعة على المستوى الاجتماعى . وفى واحدة من الأحداث الرئيسية بالرواية ، لا يكتفى « بينالوزا » بأن « يديّث » رئيسه ، بل ينسب إلى زوجه وريثا لم يكن عضو حكومة الأقلية (رئيسه) قادراً على إنجابه . وبالتتابع فحسب ، ينكشف لنا جلياً أن كل ما تم سرده على أنه « أحداث حقيقية » ، هو فى الواقع ، ليس أكثر من فانتازيا يثأر بينالوزا خلالها لخسة منزلته الاجتماعية ، ويؤسس لانضمام نفسه داخل الحكومة.

ثمة حالة مغايرة إلى حد ما فى رواية ماركيز (مائة عام من العزلة) التى تحكى تاريخ مدينة صغيرة من « ماكوندو » ، ليس بالضبط كما حدث هذا التاريخ ، وإنما على غرار ما خبره أهل هذه المدينة ، وفسروا أحداثه ، وكما تناقلوه عبر أعراف الحكى الشفاهى . وهنا ، وعندما تختفى ريميديوس الجميلة ، تسجل الرواية حقيقة أن « أغراب المدينة » كانوا يرون أنها هربت مع رجل ما ، وأن قصة صعودها إلى السماء ليست إلا حكاية ملفقة من جانب العائلة فى محاولة للتستر على تلك الفضيحة . غير أن الرواية تنحاز لتفسير العائلة، وتسرده تفصيلاً . فرؤية الأحداث على هذا النحو تتساوق كليةً مع تصور ثقافى لشعب ريفى منعزل ، ومن ثم يمكن تصورها مندرجة تحت « الأحداث المعقولة » أكثر من اعتبارها معجزات التقدم التكنولوجى المعاصر ، كصناعة السينما مثلاً . وهذا النمط من الواقعية الذى يندرج تحت مسمى « الواقعية السحرية magic realism» يشغل حيزاً رئيسياً فى أعمال أستورياس، وكاربنتير وأرجيداس ، وهو لون يحاول نقل المعتقد الدينى السحرى، والرؤية الأسطورية للعالم التى تعتنقها الشعوب الهندية والزنجية من أمريكا اللاتينية .

ثمة وسيلة أخرى من وسائل تجاوز الرواية الجديدة لنطاق الواقعية التقليدى ، يتبدى فى « إعادة خلق » أنماط المقول أو المنطوق ، ليس بغرض اعتماد صحته ، أو ثبوته ، وإنما لتصوير المجتمع على نحو يسمح بالتعبير عن ذاته شفاهيا . (عالم ليوليوس) على سبيل المثال لايتشنيك ، تحيط ـ باستهجان ـ بطرائق الكلام المعسول للطبقة الراقية فى ليما ، كما تعكس الوجود المرفّه المستقل للأقلية البيروية . وكذا الأمر فى (ثلاثة نمور حبيسة) لإينفانت: صورة جامعة لمجتمع كوبا قبل الثورة، تنقل ، على مستوى لغوى ، وعبر إعادة إنتاج النمط اللغوى المنطوق فى « هافانا » ذلك الوقت ، وموقف الدولة التابعة ، غير المستقلة ، وكذا عقدة الضعة الثقافية التى تنعكس ـ فى مجملها ـ على الوعى الذاتى للناطقين بالكوبية ، فى محاكاتهم الثقافة الإسبانية ، وفى الاستخدام واسع الانتشار للإسبانية الإنجليزية Span-glish . وبالمثل ، (خيانة ريتا هيورث Betrayed By Rita Hayworth) ، وكذلك (رقصة التانجو الحزينة Heart-break tango) لمانيويل بويج ، كلتاهما تعتمد المونولوج الداخلى ، والمونولوجات الطويلة ، ومستخلصات المفكرات اليومية ، والرسائل التى تكشف الطبقات الدنيا من خلالها عن نقص حاد فى شعورها بهويتها الخاصة ؛ فيما تنتحل هويات مستعارة ، مستقاة تارة من الثقافة الشعبية Pop Culture ، أو على هيئة أفلام هيوليودية ، أو أوبرات صابونية [4] Soap Opera ، أو أغنيات شائعة تارة أخرى . الشفاهية ، كذلك ، خصيصة تميّز أعمال « خوان رولفو » الذى تعيد روايته (بيدرو بارامو Pedro Paramo) تصوير الريف المكسيكى ، من خلال سرد قد يبدو للوهلة الأولى تقليدياً ، غير أنه يكشف تدريجياً عن بنية مؤسسة شفاهياً ، مع ظهور أحد الشخوص : خوان

بيدرو ، بوصفه مؤلفا داخليا للنص ، يسرد أحداث قصته الخاصة ، ويخاطب ـ ويستمع إلى بقية الشخوص الأخرى . إن أسلوب رولفو الشفاهى هنا ، وكذا فى (السهل المحترق Burning plain) فى تجليه من خلال تقنية التكرار المستمر للألفاظ ، والعبارات ، على غرار شديد الشبه بطريقة «عود على بدء backtracking » أو « الرجوع إلى حيث بدأنا » فى القص الشفاهى ، يتجاوز بغير شك ، كونه مجرد حيلة شكلانية . فهمُّه الرئيسى هو أن يضعنا فى قلب عالم البسطاء الريفيين حيث « الأمية » هى كل نتاجهم الثقافى !!

وخوسيه ماريا أرجيداس كاتب آخر تحاول أعماله التعبير عن الثقافة الشعبية الشفاهية وتصوير عالم الفلاحين الهنود فى منطقة الأنديز البيروى . إلا أن ذلك قد واجه أرجيداس بإشكالية كبيرة ، عند ترجمة مشاعر الفلاحين التى تعبر عن ذاتها فى لغة الكيتشوا [(٥)] Que-chua إلى البيئة الإسبانية المخالفة . ومن ثم فإن إنجازه الكبير قد تبدَّى فى اعتماده أسلوباً يسمح بالإمساك بإيقاع ، ونكهة الكيتشوا ، وبالتالى ، نقل ذلك العالم الروحانى لهنود الأنديز .

وبينما ترتكز الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية على « الواقعية فى مفهومها الشمولى » تحاول كذلك التكثيف من « تعبيرية النثر » من خلال إعادة تمثيل الواقع فى أسلوب غير حكائى ، وعلى غرار الوسيلة التى يعتمدها ـ اصطلاحاً ـ الشعر . فى (مائة عام من العزلة) مثلاً ، نرى أن التواصل التخاطرى أو التراسلى الذى يربك نواميس الطبيعة كى يوحد روحياً بين أورسولا وخوسيه أركاديو فى لحظة وفاته ، ينقل رمزياً فى عبارات « فيزيقية » :

« دم الابن يذهب للبحث عن الأصل الذى نشأ منه ، يتسلق الحواجز ، يطفق فى قفزات مباشرة ، يجرى فوق الجدران كى يتجنب تلويث السجاجيد ، و . . .

بينما الأم تتابع خط سيره وهو يعود للجسم ، يتحول إلى نوع من « الأحبال السُّرِّيَّة .. الهائلة ، فى محاولة لإعادة تأسيس رابطة ما قبل الولادة فيما بينهم » .

وبالمثل فى « بيدرو بارامو » ، فالإحباط الذى يمرّر كُنْهُ الشخصية الرئيسة ، وكذلك فيض التوهمات التى تمثل « أنموذج الوجود » فى الرواية ، يشار إلى كليهما رمزياً من خلال الحادثة التى يتسلق فيها بيدرو الصغير التلَّ مع صديقته ، ليُطيِّرا طائرة ورقية تأخذ شكل « الطائر » ، لا لشىء إلا كى يريا ارتخاء الخيط ، وسقوط الطائرة إلى القاع . والرواية ، كُلاً مميزة بصور تتراوح بين الصعود والهبوط ، كى تعيد ترديد نغمة الموضوع الرئيسى للرواية : انكسار الآمال والطموحات الإنسانية. وبعض هذه النماذج الروائية، حقيقة، لا تعتمد على عنصر الحبكة الدرامية وإنما على « تنمية » الموضوع الداخلى لها، من خلال « موتيفات » متكررة. هكذا الحال فى رواية (السيد الرئيسThe President) لأستورياس ، و يطرح موضوعها الرئيسى انهيار جميع الأواصر الإنسانية فى مجتمع تحكمه ديكتاتورية قمعية ، ومن ثمَّ، فإن مواجهة الشخوص الرئيسة فى الرواية بساعى بريد غارق فى سكْره ـ لا يستطيع حتى أن يتفوَّه بوضوح، أو يسلِّم خطاباته التى تظل تساقط منه طوال الطريق ـ على النحو اللائق هى واحدة من سلسلة أحداث رمزية تكشف عن انهيار عام فى طبيعة التواصل فى بلدٍ فقد كلَّ حسٍ بالتماسك الاجتماعى .

والأسطورة myth واحدة من أشكال التعبير المجازى التى عنيت الرواية الجديدة بتوظيفها ، وفى إطارها تأسست بنائياً روايات عدّة . رواية (الرئيس)، السابق ذكرها، تحكى سيرة وصيف ديكتاتور يسقط بغيضا

ومكروها ، وتحت تأثير الحب ، يندم على سوء تصرفاته ، ويغير من طرائق حياته . إنها محاولة للتعبير - بصياغة معكوسة - عن أسطورة : « تمرد إبليس على الذات الإلهية » . الرئيس يتمثل فى شخصية الشيطان بكونه يحكم عالماً جهنمياً ، بينما شخصه المفضّل : أنجيل فيس (الوجه الملائكى) ، يتخذ شكل « إبليس » . لكن تمرده يأخذ صورة « نبذ الشر للخير » بوصفها جريمة خيانة عظمى ، على إثرها ينفى إلى مجاهل الأرض فى سجون الرئيس المدلهمّة . هذه المعالجة الأسطورية للديكتاتورية لا توفر للرواية رؤية إنسانية أكثر رحابة فحسب ، بل تنقل فى الوقت ذاته الصراع الجوهرى بين الرقى الإنسانى من ناحية ، وحب الاستئثار الذى يكمن خلف الصراعات السياسية من ناحية أخرى. وعلى نحو مشابه ، تركز رواية رولفو (بيدرو بارامو) على رحلة « خوان بريسيادو» إلى موطنه الأصلى : مدينة كومالا ، كى يبحث عن والده . تلك الرحلة التى تمثل « العوز » المكسيكى للهوية . وبشكل أكثر عمومية ، هى البحث الإنسانى عن السعادة . وبرغم ذلك ، تتكشف الرحلة عن كونها « هبوطاً فى الجحيم » . فكومالا ليست أكثر من مدينة « شبحية » ، حطمها - من قبل - قمع أبيه لها ، ذلك الطاغية الإقطاعى : بيدرو بارامو ، يعيش سكانها القليلون الباقون فى حالة من التردى واليأس ، على قناعة بأنه قد حكم عليهم ، بالنفى إلى الأبد، من نعيم « الله » . وفوق ذلك ، فالرواية فى اعتمادها على الأساطير المكسيكية عن «حياة ما بعد الموت » تروى من داخل مقبرة ، حيث سكان كومالا السابقون عاجزون عن أن يتحرروا كذلك فى «ما بعد الحياة » ، مقدّر عليهم أن يعايشوا الحسرات نفسها ، وعذابات وجودهم الدنيوى مرة أخرى .

وينطوى « الاتجاه الروائى الجديد » ، فى تحديه لمزاعم الواقعية من ناحية ، وتمييزه للواقع الذاتى ، والأشكال المجازية للتعبير من ناحية أخرى ، على انتقاد للتقليد « العقلى الثقافى »[٦١] للغرب . وعدد كبير من الروائيين الجدد ينزعون إلى تصوير « اغتراب » الإنسان الغربى . لارسن ، مثلاً ، : الشخصية الرئيسة فى رواية كارلوس أونيتى (الترسانة **Shipyard**) يصور كاريكاتورياً هذه الحركة ، أو أصحابها : أبطال التسلق الاجتماعى فى قص القرن التاسع عشر . وذلك بادعائه المسؤولية عن « الترسانة » ، بينما هو ، فى حقيقة الأمر، يتودد إلى ابنة صاحبها . غير أن العالم الذى ينجز من خلاله تأثيره الكاريكاتورى ، أو « الجروتسكى » هو عالم يسخر من التقدم ، وروح التفاؤل التى سادت العصر الصناعى . فصاحب الترسانة مفلس وابنته مجنونة ، والميناء المتحلل لم يعد يعمل بكفاءة ، والموظفان الباقيان يقضيان الوقت فى قراءة ملفات بالية . إن لارسن فى الحقيقة يمثل شخصية « المغترب » الذى يحاول أن يتواصل مع عالم عبثى ، بالدخول فى قلب اللعبة ، وأن يمارس حياة لا جدوى منها بطريقة من يمارس حياة ذات مغزى . وبشكل أعم ، فإن « تفسير » أونيتى للحضارة الغربية يعرب عن هويته من خلال شخوص تفتقد التكيف مع المجتمع ، وتحاول خلق واقعها الخاص البديل . على أن « خوليو كورتازار » يعدّ الكاتب الأكثر وضوحاً فى انتقاده التقليد الثقافى المادى فى الغرب ، وفى كشفه عن الحاجة الملحّة لوسيلة بديلة بغية التواصل مع الواقع. إن الموضوع الرئيسى فى (لعبة الحجلة) هو المطالبة بـ « المصداق » الذى يفتقده « الغربى » ، فيما تكبله القيود المادية المشوهة ، وتقاليد البورجوازية المقيمة . « أوليفيرا » فى (لعبة الحجلة) يرفض أن يذعن للمعايير المتعارف عليها ، يسلم نفسه ، بوصفه بديلاً لهذه المعايير، لما هو دون « المادى » محاولاً أن يعيش على أساس أكثر صدقاً وحيوية . ذلك الأساس الذى يبدو عبثياً بالمعايير الاصطلاحية . وكما يشير العنوان ، تبدو الحياة لعبة حجلة ، حيث الهدف هو إيجاد مخرج ما ، إلى « مربع الحقيقة القصى » . وتعرض الرواية بوسائل شتى للأنماط التقليدية للفكر الغربى ، وللسلوك

بوصفه عبثاً ، أو عقبة تحول دون الوصول إلى ذلك الهدف (خانة الحقيقة) وعلى نحو خاص ، لا تنطوى الرواية على بنية ثابتة . وبدلاً من ذلك ، تقدم لنا وسيلتين بديلتين لقراءتها ؛ فمن الممكن أن تقرأ على نسق تقليدى ، فى وجود أو حذف مقطع النهاية من الفصول التى « لا ضرورة منها » ، أو لعلها تقرأ على نسق مزدوج معدَّل، فيتضمن النص تلك الفصول التى «لا ضرورة منها» بمقتضى توجيهات الكاتب ، كى يتكون لدينا منظور جديد للتعامل مع الأحداث المروية . نسق الرواية كما تم طرحه ، هو إذن مجرد واجهة زائفة Façade، تخفى وراءها نسقاً باطنياً أكثر عمقاً . وحقيقة الأمر ، إن ما يدعونا لفعله « كورتازار » هو أن نطرح عنا « سلبياتنا » المعتادة ، أن نقاوم ما « يلقى » علينا ، وأن نوحد بينه وشخصية « أوليڤيرا» فى مطالبتهما بنظام مختلف ، وأكثر مصداقاً. والمحصلة النهائية هى أن الرواية بالنسبة لقارئ سلبى ، سوف تنتهى عند انتحار « أوليڤيرا » بإلقاء نفسه من النافذة ، بينما القارئ الإيجابى ، سوف يجاوز ذلك إلى تفهم أن قفزة أوليڤيرا فى الخلاء ليست إلا قفزة « مجازية » فى بيئة ميتافيزيقية ، حيث تنمحى الأنظمة الاصطلاحية، وتتصالح الأضداد المزدوجة ، الثنائية .

على أنه يمكن القول إن هذا النموذج من انتقاد « المادية الغربية » ينتمى ، فى حد ذاته ، إلى اتجاه ما ، داخل الثقافة الغربية ذاتها . وبشكل أكثر جوهرية ، فإن الرواية الأمريلاتينية تعارض السيطرة ، أو المركزية الأوروبية Europcentrism ، بالتعبير عن تجربة العالم الثالث ، وتصوير تقاليده الثقافية الخاصة المحلية .

لا شك إذن فى أن « الرواية الأمريلاتينية » قد دخلت فى غمار الاتجاه الرئيسى السائد فى الأدب العالمى، من باب احتوائها لأهم التيارات الفكرية فى زمننا الراهن ، ومشاركة كتابها التصورات والمفاهيم الفنية والفلسفية للمعاصرين من الكتاب بوجه عام ، ومن سعيها الدائم الواعى للقبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً ، تلك الصيغة التى كانت تعوز أصحاب الاتجاه المبكر فى الرواية الواقعية . هذه « الإنسانية » بالقطع هى واحدة من عناصر قوتها الرئيسية . فأحد عناصر الخصوبة فى (بيدر بارامو) أن الرحلة الأصلية « لخوان بريسيادور » تخلق أصداء جامعة شمولية ، باستحضارها « توازيات » مع الأسطورة اليونانية ، كأسطورتى (تليماخوس) ، أو (أُرفيوس) ، بل إننا عندما « نفرض » هذه القراءة « الشمولية » فحسب على نص مثل (بيدرو بارامو) فإننا « نفقره » كذلك . فالرواية ، على نحو أكثر مباشرة ، تستحضر كذلك العلاقة بالأسطورة المكسيكية : رحلة كويزالكوتل إلى ميكتلان : مملكة الأموات . والعالم الذى نتعرفه فى الرواية هو نوع تؤسس فيه الثقافة الوطنية « الوجود الحى المعيش » . وبالمثل، فإن ديكتاتور «أستورياس» فى رواية (السيد الرئيس) لا يرمز له بالشيطان فحسب ، وإنما بـ (توهيل) Tohilإله « المايا » القديم الذى يتطلب القرابين البشرية . وناتج هذا « الارتباط » هو إظهار الطاغية السياسى فى أمريكا الوسطى فى تجسيد معاصر لتقليد سلفى سابق . وكما يرى ويليام روى (١٩٨٤)، فإن الاتجاه الشمولى الجامع لرواية أمريكا اللاتينية سوف يعرضها لمخاطرة مداجنة وتحريف نصوص يشتق «هدمها» أساساً من تعيُّنها، أو تحددها .

وواقع الأمر ، أن كفاح شعب أمريكا اللاتينية ضد السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، يعبر ، فى كثير من الأعمال ، عن نفسه فى العلاقات ، أو المفاهيم الثقافية التى تناوئ الثقافة المهيمنة المفروضة عليهم من قبل الإمبريالية الغربية . وتتضح علاقة الصراع تلك ، بين الثقافة الشعبية والرسمية فى عمل « روا باستوس » : (ابن الإنسان Son of Man) من خلال تمثال للمسيح بالحجم الطبيعى قام بنحته واحد من المنبوذين . وبرغم استهجان السلطات الأكليريكية ، فالتمثال كان بحق

جديرا باحترام وقبول سكان الحضر من مدينة « إيتابى » ، وبتفضيلهم له على الصليب المميز بالكنيسة المحلية . والعمل - فى تمثيله لمعاناة شعب باراجواى ، ولأن يكون « المخلّص المنتظر » هو واحد من بينهم - قد استطاع أن يُفصّل عواطف الشعب ، وطموحاته بطريقة عجز عنها « الدين المؤسسى » فى تقويمه لنظام اجتماعى قمعى . وكذا الأمر فى (مملكة هذا العالم The Kingdom of This World) لأليخو كاربنتير ، فثمة تركيز على « ثورة العبيد » فى هايتى فى نهاية القرن الثامن عشر ؛ حيث كفاح الزنوج من أجل الحرية يضع عالمهم: عالم « الودوانية » [٧] السحرى، فى مواجهة العالم المادى للسادة الفرنسيين . وفى (جامعو الذرة Men of Maize) لأستورياس التى تركز على انتزاع ملكية الأرض من الشعوب الهندية بغرض الاستغلال التجارى لحقول الذرة . فرفض هنود جواتيمالا محاولة تخريب طريقة حياتهم ، لايحارب بالسلاح فحسب ، بل كذلك من خلال « الأساطير » التى يحتفظون من خلالها بتصورهم الخاص للعالم . وبدوره، يؤكد أرجيداس فى رواياته أنه برغم قرون القمع، فإن الفلاحين الهنود بالأنديز البيروى قد حافظوا على شعورهم بالهوية الذاتية ، من خلال تمسكهم بثقافاتهم الوطنية . ففى رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت The Fox Above, The Fox Below) ثمة تهديد بالغ القسوة لهذه الهوية يكشف عن وجهه فى « التطور الصناعى الرأسمالى » الذى اجتذب فيضاً من المهاجرين هجرة جماعية من الريف إلى المدينة ، الأمر الذى نتج عنه « انهيار » فى القيم التقليدية وطرائق الحياة الخاصة . ولكن « الحضور » الشامل، العميق والنافذ - على مدار الرواية - لمظاهر الثقافة الوطنية يرمى إلى قدرة هذه الثقافة ، ليس على الوجود فى بيئة مخالفة فحسب، بل كذلك - بوصفها متجانسة ذاتياً - على « فرض » التأثير الهندى على القطر بأكمله .

وعلى الرغم من أن هذه الأعمال نادراً ما تظهر الثقافة المهيمنة ، التي تقاوم ، والمنقلَب عليها من قبل الثقافة الوطنية فى أشكالها الأدبية ، فإن أصحاب هذه الأعمال أنفسهم قد تأثروا بطبيعة الثقافة التى يصورونها . رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت) تنبنى على أسس هندية منظمة ، وتنزع إلى تطوير أسلوب « الكتابه الشفاهية» الذى يحاول نقل الأشكال الفنية « الكيتشوانية » إلى صفحات مطبوعة . ويلاحظ ويليام روى « التأثير الموسيقى للثقافة الشعبية الشفاهية على جارثيا ماركيز ، والثقافة الجوارانية [٨] على روا باستوس، وثقافة أمريكا الوسطى على أستورياس» (روى ١٩٨٤ - ٨٥) وفى مجمل « قص » أمريكا اللاتينية ، هناك نوع من « الانقلاب » من جانب الثقافة الشعبية على البيئة الغربية بشكل مؤثر . ولا يكمن وراء هذا التحيز للثقافة الشعبية انتماء للجموع المقهورة فحسب ، بل هناك كذلك شعور بأن واقع القارة مختلف تمام الاختلاف عن واقع الغرب الصناعى المتقدم ؛ وكذا شعور بضرورة البحث عن هوية خاصة جذورها مغروسة فى أرض « أمريكا اللاتينية » ذاتها . كاربنتير بوجه خاص يتلمس تلك العلاقة بين أمريكا اللاتينية والعالم الغربى ، لاسيما فى (انفجار فى الكاتدرائيه Explosion In a Cathedral) التى تصور المجتمع الكاريبى فى مواجهة فلول الثورة الفرنسية . وفى كل أعماله ، تبدو النظم الغربية « المغروسة » غير صالحة النمو فى بيئة أمريكا اللاتينية . وفى تجسيده غربة مثقف أمريكا اللاتينية المتأثر بالغرب ، يكتشف بطل الرواية ، وهو موسيقار مقيم فى نيويورك ، فقدان هويته ، رجلاً وفناناً ، عندما يقوم برحلة إلى أحراش « أورينوكو » ، تلك الرحلة التى تعيده زمنياً إلى عالم ما قبل التاريخ . لكن عودته آخر الأمر إلى الحضارة تكشف عن إدراك من جانب كاربنتير مؤداه أنه - بالنسبة لمواطنى أمريكا اللاتينية بالقرن العشرين - لابد أن يتساوق رجوع الإنسان إلى جذوره مع حقائق العالم المعاصر . وتعالج

(أنهار عميقة Deep Rivers) لأرجيداس المشكلة ذاتها ، فى قصة « أرنستو » (الولد الصغير) الذى يرتبط عاطفياً بالهنود الذين ولد بينهم ، والذى ـ فى ذهابه إلى المدرسة « لتلقى » نوع من التعليم يؤهله لأخذ مكانه فى المجتمع ـ يكتشف اغتراب ذاته فى عالم ذوى البشرة البيضاء . إن الراحة التى يجدها فى عالم الهنود الروحانى هى التى تدعم شعوره ذلك ، فيهرب من بيئته الغربية ، فى المدرسة ، كى ينصت لموسيقاهم ، ويجدد علاقته بعالم الطبيعة السحرى. ولكن تجربته تدعو للشك فى تأثير قيم « الكيتشوا » فى عالم « الأبيض » ؛ ذلك العالم الذى يضطر أرنستو أن يعيشه . ورغم ذلك ، فإن « ذروة » الرواية ـ التى ترى أن الهنود قد أثبتوا وجودهم بنجاح ـ تعكس ثقة أرجيداس فى قدرة الثقافة الوطنية على أن تزدهر فيما وراء حدودها الريفية ، وأن تغيّر من شخصية المجتمع الدولى .

ختاماً ، فإن الحيوية التى يشهدها « قص » أمريكا اللاتينية ـ بوجه عام ـ فى الأحقاب الأخيرة تدل على أن كتابها ، بالرغم من الوعى الحاد بقيود الأدب ، يمتلكون الطموح ، والثقة فى السيطرة على زمام الموضوعات الضخمة . جودتها هى معيار حرفيتها التى اتسمت بها أعمالهم . ففضلا عن « النظرية » التى تدعم أساس الرواية ، فإن الإنجاز الأكثر أهمية ، هو أن كتابها قد أصبحوا رواداً واسعى الاطلاع والإلمام بصناعتهم .

الهوامش :

(١) يضطرنا صعوبة النسب وتكراره فى مواضع مختلفة من المقال إلى اختلاق هذا الاصطلاح بوصفة مرادفا ـ قابلاً للمراجعة ـ لرواية أمريكا اللاتينية ، وبتحديد أدق: رواية أمريكا اللاتينية المكتوبة بالإسبانية**Spanish-America's Novel** كما وردت .

(٢) ثمة ترجمة لعنوان هذه الرواية عن الإسبانية بـ (**هذا عالم ضيق وغريب**) ، ولا نخفى دهشتنا من حجم هذا الاختلاف ، وردت بالكتابين الخاصين بأدب أمريكا اللاتينية فى سلسلة عالم المعرفة .

(٣) القارئ « الأنثى » والقارئ « الذكر » تفرقة وضعها كورتازار بين القارئ السلبى (الأنثى) والقارئ الإيجابى المشارك إبداعياً (الذكر) ـ المترجم .

(٤) الأوبرا الصابونية : مسرحية إذاعية أو تليفزيونية تعالج مشكلات الحياة المنزلية ـ المترجم .

(٥) الكيتشوا : لغة هنود بيرو والمناطق المجاورة . وهى والإسبانية اللغتان الرسميتان هناك ـ المترجم .

(٦) Rationalist تحديداً : المكتفى بالعقل ، أو المعتقد فى كفايته دون الوحى .

(٧) الودوانية : ديانة زنجية إفريقية الأصل تنتشر بين زنوج هايتى وتقوم على أساس السحر والخرافة ـ المترجم .

(٨) لغة بعض السلالات العرقية فى أمريكا الجنوبية .

●


آفاق
نقدية

إشكالية الزمن
فى النص السردى

عبد العالى بوطيب

«أسارع إلى القول، إن البناءات الزمنية هى فى الواقع سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى، أم في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان، غير أنها تلقى شيئا من الأضواء المزيلة للغموض، فينبغى أن نبدأ دائما بالدرجات الأولى» .

ميشال بوتور

يمكن اعتبار الزمن العنصر الأساسى المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لاباعتبارها الشكل التعبيرى القائم على سرد أحداث تقع فى الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظى يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوالٍ زمنى، وإنّما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلاً وتفاعلاً بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة: «منها ما هو خارجى «externe» ومنها ما هو داخلى «interne» نصى محض » [١].

فلا غرابة إذن إذا ما وجدنا بعض المنظرين يعرّفون الرواية أنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون المكان كالرسم والنحت. وحتى نبرز المعطيات المميزة لهذه الخاصية فى الخطاب الروائى سنكتفى باستعراض أنواع الأزمنة التى تلتقى وتتقاطع داخل فضاء النص السردى كما عددها أحد المنظرين، بمعنى أنه داخل خطاب استعراضى «un discours représentatif» لابد أولا من تمييز :

- زمن الحكاية «le temps de l'histoire» .
- زمن الكتابة «le temps de l'écriture» .
- وزمن القراءة «et le temps de la lecture» .

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة فى النص، غير أنه بجانب هذه الأزمنة الداخلية «internes». توجد أيضا أزمنة خارجية «externes» يدخل معها النص فى علاقة، وهى :

- زمن الكاتب «le temps de l'écrivain».
- زمن القارئ «le temps du lecteur».
- وأخيرا الزمن التاريخى «le temps historique» [٢].

وبالرغم من كون العلاقات المتبادلة بين كل هذه الأصناف الزمنية هى التى تحدد الإشكالية الزمنية للخطاب الحكائى، فإنّ:

«الزمن الداخلى أو الزمن التخيلى هو الذى شغل الكتاب والنقاد على السواء ... لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها فى الرواية» [٣].

وهو ما سينصب عليه اهتمامنا نحن أيضا فى هذا العرض النظرى رغبة منا فى تلافى الإطالة. وأول خطوة عملية سنقوم بها فى هذا الاتجاه تتمثل فى تحديد دلالة كل من هذه الأزمنة الثلاثة الداخلية للنص السردى عامة، والروائى منه على الخصوص. يقول ميشال بوتور فى هذا الصدد:

«عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغى لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة» [٤].

فما الفرق بين هذه الأزمنة، وكيف تتقاطع فيما بينها داخل النص الحكائى ؟

١- زمن الحكاية أو المغامرة (le temps de l'histoire):

هو أول مستوى زمنى يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية فى سيرورتها الدياكرونية من ماض لحاضر فمستقبل. إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أنّ مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة والسهولة تبعا لاختلاف أنواع المحكى « من محكيات غير مؤرخة (les récits non datés) لمحكيات مؤرخة (les récits datés) سواء بشكل صريح أو ضمنى» [٥].

٢ - زمن الكتابة (le temps de l'écriture):

ويتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التى يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعا غير زمن الكاتب. هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظّرين: «ليس معطى سهلا كما يعتقد للوهلة الأولى» [٦]. على أنّ مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لاتوجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه بـ « السرد غير المعلم narration non marquée» تمييزا له عن «السرد المعلم narration marquée» [٧]. الذى يكون متضمنا إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته.

٣ - زمن القراءة (le temps de la lecture):

وهو لا يعنى طبعا زمن القارئ، بقدر ما يعنى المدة الزمنية التى سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائى معين، وهى مدة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية، أهى (عالمة أم عادية) [٨]. وكذا بفعل الظروف النفسية التى يكون عليها القائم بفعل القراءة من جهة ثالثة. غير أنّ ما يميزه فى جميع الحالات كونه زمنا ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردى.

هذه الأزمنة الثلاثة المشار إليها سابقاً، تفرض نفسها فى كل رواية، إنها تتقاطع بشكل أو بآخر لتكوّن مايسمى بزمن السرد فى خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالا متعددة ومختلفة، فهو تارةً يساير زمن الحكاية حتى إننا نشعر ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو فى الواقع، وتارةً أخرى يقفز على حقب

سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التى وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسى طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التى يبذلها الكاتب فى خلقها وتركيبها ، لربط أحداث الرواية وشدّ بعضها ببعض :

« إن البناءات الزمنية هى فى الواقع من التعقيد المضنى، بحيث إنّ أمهر المخططات سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان» (٩).

ولم لا ! والأبعاد الثلاثة المكوّنة للزمن:

«ماض حاضر مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما» (١٠) .

وحتى نتمكن من تجاوز هذه الصعوبات، ولو بشكل نسبى، سنتبنى التصنيف الثلاثى الذى وضعه الباحث الفرنسى جيرار جنيت G. Genette أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر فى الخطاب الروائى، اعتبارا لعلاقات التماثل والاختلاف التى قد تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة، وهى : الترتيب «L'ordre»، الديمومة «la durée» والتواتر «la fré-quence» (١١).

١ ـ الترتيب أو النظام «L'ordre»:

ويتعلّق الأمر هنا بـ:

«العلاقات بين النظام الزمنى التتابعى للوقائع فى المتن الحكائى «la diégèse» والنظام الزمنى ـ المزيف «pseudo-temporel» لترتيبها فى المحكى »(١٢).

أو بين زمن «المتن الحكائى» وزمن «المبنى الحكائى»(١٣) ، إن شئنا استعمال عبارات الشكلانيين الروس، وبالتالى ضبط ما يمكن أنْ يتولد عن ذلك من «تشويهات زمنية les déformations temporelles» (١٤). مع العلم أنّ كلمة «تشويه» هنا مستعملة فى غير معناها القدحى، إمّا بفعل خصوصية نقل ما هو مادى لما هو لسانى، أو ما يمكن أن نسميه بإرغامات الكتابة:

«فالكتابة تفرض عند التعبير تتابعاً فى الأفعال؛ فحادثان أو فعلان وقعا فى وقت واحد، لا يمكن أن يعرضا إلا واحداً بعد الآخر، على أن يشار لتزامنهما فى الوقوع بعبارة متواضع عليها (فى الوقت نفسه) مثلا» (١٥).

أى أنّ:

«التزامن فى الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع فى النص» (١٦).

وإمّا بمحض إرادة الكاتب وحريته، كأن يقدم ما يشاء من أحداث ويؤخر الأخرى، ولم لا، والطابع الغالب على النصوص السردية عامة، والكلاسيكية منها على الخصوص، هو السرد اللاحق «la narration ultérieure» أو ما يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المؤجل «exposition retardée» (١٧). حيث لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية؛ أى بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائى كله ، مما يمنحه فرصة التلاعب به، ومن خلاله، بلذة القارئ ونهمه، تقديماً وتأخيراً، وفقاً لرغبته وهواه الخاصين . وبالمناسبة تجدر الإشارة لوجود أشكال أخرى من السرد، يعرضها برنار ڤاليط فى كتابه (استتيقا الرواية الحديثة) وهى بالإضافة للصنف السابق، السرد السابق "la narration an-térieure". وهو ذو طابع تنبؤى لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلا، لذلك فهو نادر الاستعمال فى الروايات، لدرجة قد لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية «visionnaires» أو روايات الخيال العلمى. والسرد المتزامن الآنى أو اللحظى «la narration simultanée» أوما

يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المباشر-exposition di-recte[١٨]، وهو السرد المساير زمنيا، أو مع تفاوت طفيف، لزمن الأحداث. والحالة النموذجية جداً لهذا النوع الثالث من السرد، هى كتابة المذكرات « journal» التى يفترض فيها أن تتم مساء كل يوم نود تسجيل أحداثه؛ مع ملاحظة أن هذه الأصناف السردية قد لا تنفرد فى أغلب الأحيان كل واحدة منها بعمل حكائى بعينه بقدر ما تتضافر جميعها لتشكل البنية السردية الكلية للعمل الواحد. وهكذا ينقلب نظام الحوادث المحكية ليتخذ مظاهر وأشكالا مختلفة، انطلاقاً من نقطة البداية التى يقع عليها اختيار السارد ، والتى فى ضوئها تنتظم باقى الحوادث الأخرى، ماضياً وحاضرا ومستقبلا:

«ولما كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإنّ الروائى يختار نقطة البداية التى تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النصّ فى اتجاه واحد فى الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح فى الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل» [١٩].

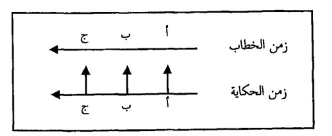
ويمكن إجمال المفارقات أو التحريفات الزمنية "les anachronies" [٢٠] الناجمة عن اندماج زمن الحكاية فى زمن السرد، فى ثلاثة احتمالات، أجمع عليها أغلب المنظرين ، وهى:

أ ـ حالة التوازن المثالى « le parallélisme idéal »[٢١]

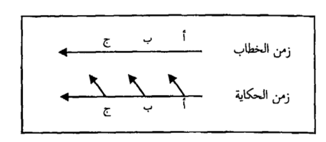
أو ما اصطلح على تسميته بـ « النسق الزمنى الصاعد» [٢٢] ، حيث يتمّ التوازى بين زمنى الحكاية والسرد، إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق فى شكل خطوط تشد سوابقها بنواصى لواحقها ، وهذا مانراه إجمالاً فى الروايات الكلاسيكية بحيث تبدأ بوضع البطل فى إطار معين ، ثم تأخذ فى الحديث عنه من نشأته مروراً بصباه وانتهاءً بزواجه ، وهكذا . إن ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد ، أو لنقل ، المتتالى يوازى زمن كتابتها ، فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث إذا نحن عايناها هندسياً أن تتحول لخط يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها ، دون انقطاع ولاتوقف يهدف إلى خلق مايعرف بالتأزم الدرامى « la tension dramatique » وتعليق الرغبة فى متابعة تطور الأحداث لدى القارئ إلى حين ، وهو شكل سردى نادرا مانجد الروائيين يستعملونه لما له من مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة محولا إياها لنص بلا ذاكرة ، وهو ما نبه إليه بوتور حين قال :

« إذا بذلنا مجهوداً قياسيا فى اتباع النظام الزمنى بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء ، حصلنا على ملاحظات مدهشة . وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام ، وإلى ماضى الأشخاص الذين صادفناهم . وإلى الذاكرة ، وبالتالى إلى كل ماهو داخلى ، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء، ولاتعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج ، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام . وعلى النقيض من ذلك عندما نستعين ببناء زمنى أكثر تعقيدا ، تظهر الذاكرة كأنما هى حالة خاصة من هذه الحالات » [٢٣] .

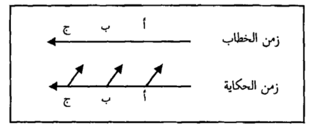
ويمكن التمثيل لهذه الإمكانات بأسهم عمودية تربط بين سهمين أفقيين يعكسان زمنى الحكاية والخطاب فى حالة السرد المتزامن من الآنى أو اللحظى "la narration si-multanée" [٢٤]:



وبأسهم مائلة جهة اليسار فى حالة السرد اللاحق «la narration ultérieure» (٢٥)



وبأسهم مائلة جهة اليمين فى حالة السرد السابق "La narration antérieure" (٢٦):

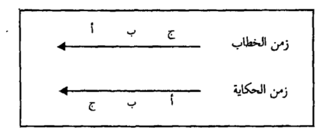


ب ـ حالة القلب " l'inversion " :

أو مايسمى « بالنسق الزمنى الهابط» (٢٧) وفيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها فى رجوع تدريجى هابط إلى أن يصل للبداية . والنموذج الكلاسيكى لهذه الحالة الروايات البوليسية ـــ وخصوصاً منها روايات اللغز ـــ حيث نخبر أولا بالقتل بوصفه فعلا إجرامياً قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه ، مما يخلق نوعاً من التشويق لدى القارىء :

«إن عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق ، يتمظهر فى ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التى كان هذا السرّ نتيجتها» (٢٨) .

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانية بالترسيمة التالية : (٢٩)



جـ ـ حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى: (٣٠)

أو ما يعرف «بالنسق الزمنى المتقطع » (٣١) ، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامى قوى وسط المحكى تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطاً وصعوداً وتوقفاً ، سعياً منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى :

«وهكذا لا تعود الكتابة خطاً مستقيماً بل مساحة نعزل فيها عددا من الخطوط والنقاط أو المجموعات المميزة» (٣٢) .

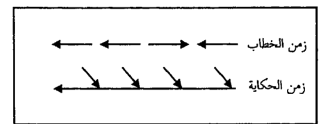
ويمكن اعتبار التضمين «l'enchâssement»بشكليه : العادى ، حيث تتضمن قصة كبرى داخلها قصصا صغرى ، كما هو الحال بالنسبة لـ(ألف ليلة وليلة) ـ مثلا ـ أو الخاص ـ والمعروف باسم الإرصاد "la mise en abyme" (٣٣) ، حيث تتحول القصة الصغرى المتضمنة فى الكبرى :

«المرآة ، وعندما تأتى القصة المسبقة ـ الكبرى ـ لتتمرأى ـ فيها ، فهى عرضة لأن تسفر عن جزئها الذى تنوى إخفاءه . إنّ الإرصاد فى قصة تتوخى أن تكون ناقصة ، يمكن أن يرى تنازعه ، وقد انجلى عن قدرة كاشفة»(٣٤).

أقول إنّ التضمين بشكليه يمكن اعتباره نوعاً من أنواع السرد المتقطع ، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحا المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى ، ذات مسارات زمنية مخالفة ، خالقا بذلك نوعا :

«من التشويق مبنيا على قهر نهم القارئ فى الوصول إلى مآل الأحداث المتصارعة أمامه»(٣٥).

ويمكن تشخيص هذه الانقطاعات على مستوى زمن الكتابة فى الترسيمة التقريبية التالية :



على أننا إذا كنا قد استعرضنا لحد الساعة الأشكال السردية التى يمكن أن يتخذها تنظيم الأحداث المروية على مستوى الخط الزمنى للخطاب الحكائى ، فإن هذه الأشكال على تنوعها لا تخرج فى مجموعها كما يبدو ذلك جليّاً ، عن توظيف صيغتين تعبيريتين مختلفتين هما :

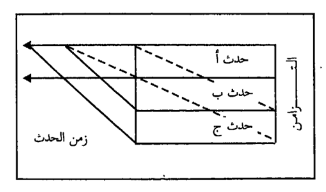
١ــ الاسترجاع : أو مايفضل جـ . چنيت تسميته بـ « analépse » لامتصاص الدلالة النفسية التى قد يوحى بها المصطلح التقليدى المعروف بـ«retrospéction» ويتمثل فى إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية ، وهو ينقسم لثلاثة أصناف تبعاً لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ، وكذا نوعية علاقته بالمحكى الأول « Le récit premier» الذى يعتبره جـ . چنيت بمثابة : «المستوى الزمنى للمحكى الذى على ضوئه يتحدد كلّ تحريف زمنى بوصفه تحريفاً »(٣٦). وهذه الأصناف هى :

أ ــ الاسترجاع الداخلى «l'analépse interne» : (٣٧)

وهى رجعات يتوقّف فيها تنامى السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء ــ الماضى قصد ملء بعض الثغرات «les éllipses /les lacunes» التى تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مداها حدود زمن المحكى الأول ، لتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته ، مما قد يعرض السرد لخطر التكرار والتداخل " la redondance et l'interférence" (٣٨) ، وهذا الصنف قليل فى الروايات الواقعية، لأنّ الكاتب يتقيد فيها بالتسلسل الزمنى ويراعى تتابع الأحداث حتى يتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذى قد ينتج عنه بعض اللبس على مستوى القراءة ، ويحتاجه الكاتب ليعالج به إشكالية سرد الأحداث المتزامنة، حيث تحتم خطيّة الكتابة تعليق حادث لتتناول حادثاً آخر معاصراً له وهكذا، بحيث يتحول التزامن لتتابع، كما تبين ذلك الترسيمة التالية(٣٩) :

|←حدث أ→|←حدث ب التتابع→|←حدث ج→|

الزمن الروائى



ومثل هذا التعليق يجعل القارىء أثناء قراءة (أ) ينتظر بفارغ الصبر (ب) وأثناء (ب) يتطلع لـ (جـ). إنّه دائما فى تأرجح بين الرضى وعدمه . إنّ الترتيب التعليقى للفقرات السردية التى تقابل حودات متزامنة ينزع إلى إحداث تحول ، إذ ينفجر التزامن لتناوب ينمّى اصطناعياً أهمية كل جزء ، وقد :

«يستخدم الاسترجاع الداخلى أيضا لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ، لم تذكر فى النصّ الروائى من باب الاختصار » (٤٠) .

بـ ـ الاسترجاع الخارجي "l'analépse externe":[41]

ويطلق على الاستحضارات التى تبقى فى جميع الأحوال، وكيفما كان مداها ، خارج النطاق الزمنى للمحكى الأول ، خلافا للاسترجاعات الداخلية التى تظلّ منحصرةً داخله ، وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجرى من أحداث ، إنّه يمثل نوعا من التمازج والتنافر على مستوى المحكى ، فهو إذن محتوى حكائى مخالف لمستوى المحكى الأول ، ويحتاجه الكاتب كلما قدم شخصيةً جديدةً على مسرح الأحداث ليعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقى الشخصيات الأخرى ، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية ، ويودّ السارد استحضار ما مرّ بها أثناء هذا الغياب ، كما يستخدمه الكاتب عندما يودّ العودة لبعض الأحداث السابقة التى لا تدخل فى الإطار الزمنى للمحكى الأول ، ولكنها أحداث ماضية يفترض أنها جرت قبله ، وما رجوعه إليها إلا لإعطائها تفسيرا جديداً على ضوء المواقف المتغيرة ، لأنّه كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها ، ومن ثم تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجي والحاضر الروائى إشارة وعلامة على مسار الزمن وفاعليته .

جـ ـ الاسترجاع المزجي أو المختلط "l'analépse mixte"[42]

وهو أقل تداولاً من الصنفين السابقين ، ويسمى مختلطاً لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجى والداخلى، فهو خارجى باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكى الأول ، وهو داخلى أيضا بحكم امتداده ليلتقى فى النهاية مع بداية المحكى الأول .

٢ ـ الاستباق "l'anticipation" أوما يسميه جـ . جنيت بـ "**prolepse**" [43] .

وهى تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقة لأنها تتنافى وفكرة التشويق التى تكون العمود الفقرى للنصوص السردية الكلاسيكية التى تسعى جادةً نحو تفسير اللغز ، وكذا مع مفهوم السارد الذى يعلّق نهم القارئ فى معرفة مآل الأحداث ، إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك . والشكل الروائى الوحيد الأكثر قابلية وملاءمة لتوظيف هذه التقنية هو «المحكى بضمير المتكلم» [44] ، حيث الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمنى. وينقسم الاستباق لصنفين :

«هنا أيضا سنميز دون صعوبة استباقات داخلية «prolepses internes» وخارجية «externes»مادام حد الفضاء الزمنى للمحكى الأول معلوما بوضوح عن طريق المشهد الأخير غير الاستباقى » [45] .

أ ـ الاستباق الخارجى «le prolepse externe» :

وهو عبارة عن استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمنى للمحكى الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعا، وهو أقل استعمالاً بالمقارنة للصنف الثانى.

ب ـ الاستباق الداخلى «le prolepse interne»:

وهى استباقات تقع خلافاً لسابقاتها داخل المدى الزمنى المرسوم للمحكى الأول دون أن تجاوزه، مع العلم أنها أكثر استعمالا من الأولى، كما أنها تعرض الخطاب الحكائى كالاسترجاعات الداخلية لخطر التداخل والتكرار، إلا أنها تتميز عنها فى كونها تؤدى دور الإعلان «l'annonce» فى مقابل دور التذكير الذى تلعبه الأخرى «le rappel» . لهذا ارتبطت دائماً، وخصوصاً فى الملاحم الهوميرية، بما أسماه تودوروف بـ «عقدة القدر المكتوب "l'intrigue de prédes tination"»[46] باعتبارها نبوءة تتصدر المحكى ، وتحدد بشكل مسبق مصير البطل ، مما يؤدى غالباً لخلق نوع من

التـشـويق يتـخـذ طابع ترقب أو «انتظار ... فى ذهن القـارىء» [٤٧] قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه وزمن حله .

كيفية ضبط النظام الزمنى لنص حكائى :

لتوضيح الطريقة التى يمكن بواسطتها ضبط النظام الزمنى العام لنص حكائى معين ، سنتخذ من مقطع سردى قصير معقد مقتطفاً من رواية (الأفعى والبحر) لمحمد زفزاف ، فضاء لممارستنا التطبيقية هاته ، يقول :

«كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التى توجد قرب البحر أول أمس (ت) وبما أن الحرارة شديدة وقوية فى الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه ، وجعله عصبياً لا يطيق العالم من حوله (أ) لذلك نصحه أبوه بأن يذهب إلى هناك ، حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطى الشعور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها (ب) وقال له بأنه يجد فى انتظاره خالته حليمة (جـ) وسيرتاح من هذا الضجيج الذى حوله (د) ..» ص ٩ .

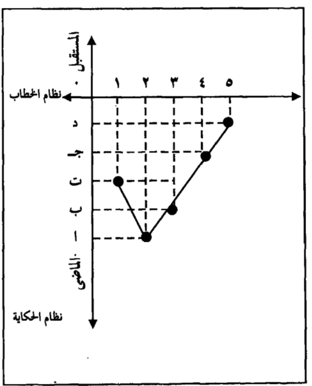
والمقطع كما هو واضح يتكون على مستوى الخطاب من خمس جمل سردية ، نرمز لها بـ (ج .س) مرتبة ترتيباً رقمياً على النحو التالى فوق الخط الزمنى للسرد أو الخطاب :

مقطع سردى [(جـ س ١) + (جـ س ٢)+ (جـ س ٣) + (جـ س ٤) + (جـ س ٥)].

علماً بأن ترتيبها الحقيقى الكرونولوجى على مستوى زمن الحكاية سيكون حسب ترتيب الحروف الهجائية التالى : أ .ب. ت. ج. د. ..... وعليه ، إذا قاطعنا مسارى الزمنين المشكلين للمقطع الحكائى المدروس ـ وهما زمن الحكاية وزمن السرد ـــ فسنحصل على التركيبة التالية :

[(جـ س ١ = ت) + (جـ س ٢ =أ)+ (جـ س ٣ =ب) + (جـ س ٤ = ج) + (جـ س ٥ = د)].

فإذا وضعنا رسماً بيانياً يتقاطع فيه الخطّان الزمنيان السابقان ، وأعطينا الأول ـ أى زمن الكتابة ـ خطاً أفقياً خاصاً به ، مقسما لوحدات رقمية تراعى التتابع الخطى للجمل السردية المكونة للخطاب الحكائى ، وأعطينا الثانى ـ أى زمن الحكاية ـ خطاً عمودياً مقسماً حسب الحروف الهجائية بعدد الأحداث المكونة لمتنه الحكائى ، انطلاقاً من نقطة الصفر ، وهى نقطة تقاطعه مع الخط الأفقى ، التى هى بمثابة نقطة بداية زمنى الخطاب والحكاية على حد سواء ، فما وقع أسفلها يعد ماضياً تتزايد درجة قدمه كلما ازددنا ابتعادا عن نقطة الصفر ، وما وقع فوقها من أحداث يعد استشرافا نحو المستقبل يزداد إغراقاً كلما ازددنا ابتعادا عن نقطة الصفر ، نقطة تقاطع الخطين الزمنيين السالفى الذكر ، وهكذا نحصل على الرسم البيانى التوضيحى التالى : [٤٨]



بقى أن نشير إلى أنّ مسألةضبط التتابع الزمنى للحوادث تتطلب الاستعانة بالمعطيات النصية بصورتيها ، الصريحة والضمنية من إشارات زمنية ومنطقية ولغوية إلخ.

٢ ـ الديمومة «la durée» :

يقول جان ريكاردو واصفاً طبيعة الكتابة السردية فى كتابه ـ (قضايا الرواية الجديدة) :

«إن تطور الحكاية يتأرجح دائما بين حدين متناقضين: الاستطراد الذى يكبح ، والاقتضاب الذى يسرع . وبالقدر الذى تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التى تبنيها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين»[٤٩].

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائى من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطى استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر فى بضعة أسطر، فالنص الروائى أو السردى عامة، لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع «rythme» يتراوح بين السرعة المفرطة، كتلك التى تحدث أثناء الحذف مثلا، والبطء المتناهى أو التوقف الزمنى شبه التام المتمثل فى الوقفات الوصفية، مروراً طبعاً بما بين هاتين الحالتين المتطرفتين من درجات متفاوتة السرعة والبطء تبعاً لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك. وهذه الظاهرة ليست بالغريبة عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائى مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائى الذى تعتمده مادة وموضوعاً لها، ما دامت فتراته وأحداثه ليست كلها على المستوى نفسه من الأهمية:

«إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد فى ألا تحتفظ سوى بالمهم، أى ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحل محل الباقى لأنه يدل عليه، وبالتالى تستطيع ترك الباقى فى طىّ الكتمان؛ فتطيل الكلام فى الأساسى، وتمر مرور الكرام على الثانوى، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التى يستغرقها الحادث وقيمته المعبرة هى فى أكثر الحالات وهم محض»[٥٠].

وقد حاول بعض المنظرين ضبط هذه المراوحة فى إيقاع سرد الحوادث ، على غرار ما هو متبع فى قياس السرعة ، وذلك عبر إقامة تقابل بين زمن الحكاية مقاسا بالساعات والسنوات ، وزمن الكتابة مقاسا بالسطور والصفحات والفصول ، وهكذا :

« فسرعة المحكى ـ الخطاب ـ ستحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية ، مقاسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص ، مقاسا بالأسطر والصفحات»[٥١] .

ودون أن ندعى بأى شكل من الأشكال التمكن دائما من التحليل الدقيق التفصيلى لهذا الإيقاع، نظراً لافتقار النصوص غالباً فى بياناتها الصغرى للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك ، تبقى مسألة التوصل إلى نسب تقديرية على مستوى الوحدات السردية الكبرى ، مع ذلك، أمراً ممكنا ، لا يخلو من أهمية دلالية . وقد تمكن المنظرون من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد ، اعتماداً على العلاقات المختلفة التى تقيمها مدة المقطع السردى الواحد بحجمه النصى ، وهى الحذف ، المشهد، الوقفة والخلاصة :

« هذه الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية ، التى سنسميها من الآن فصاعدا ، بالحركات السردية الأربع ، هى : الطرفان المتباعدان اللذان أتينا على ذكرهما ـ الحذف والوقفة الوصفية ـ وحالتان وسطيتان: المشهد ويكون فى غالب الأحيان ـ حوارياً ـ وقد لاحظنا أنه يحقق التعادل الزمنى التوافقى بين المحكى والحكاية ، ومايسميه النقد الإنجليزى

بـ «summary» ... الذى سنترجمه بالمحكى المقتضب أو المختصر « le récit sommaire» ... وهو شكل ذو حركة متنوعة (بينما الأشكال الثلاثة الأخرى لها حركة محددة ، على الأقل من حيث المبدأ) ، تغطى بمرونة كبيرة كل الفضاء الواقع بين المشهد والحذف»[٥٣].

ويمكن الترميز لهذه الحالات الأربع من الإيقاع السردى بالمعادلات التالية : حيث الرمز (ز خـ) يعنى زمن الخطاب ، أمّا الرمز (ز حـ) فيعنى زمن الحكاية بينما العلامتان (‹ ، ›) فتدلان بالتوالى على أكبر وأصغر ، والعلامة (OO) تعنى اللانهائية ، وبذلك نحصل على الخلاصات التالية :

(ـ الوقفة = مساحة زمن الخطاب = OO

زمن الحكاية = ٠

إذن مساحة الخطاب OO › من زمن الحكاية ،

ـ المشهد = مساحة الخطاب = زمن الحكاية ،

ـ الخلاصة = مساحة الخطاب ‹ من زمن الحكاية،

ـ الحذف = مساحة الخطاب =٠

زمن الحكاية = OO

إذن مساحة الخطاب ‹ OO زمن الحكاية) [٥٣] .

فماذا عن طبيعة كل حالة من هذه الحالات ، وبالتالى ما الوظائف والأدوار التى يتوخاها الكاتب أو السارد من وراء استعمال كل واحدة منها؟

أ ـ **الحذف** : ويسميه جـ جنيت بـ «l'éllipse»[٥٤] . أمّا تودوروف فيطلق عليه «l'escamotage»[٥٥] . وقد ترجمته سيزا قاسم بـ «الثغرة»[٥٦] بينما ترجمه موريس أبو ناضر بـ «الحذف»[٥٧] ونظراً لما تعرفه الترجمة الأخيرة من انتشار واسع بين المهتمين ، فقد آثرنا أن نحتفظ بها مقابلاً عربياً للمصطلحين الفرنسيين السابقين تلافياً لكل لبس أو تشويش . والحذف أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ، وتتمثل فى تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها ، وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائى. إنّه حسب تعريف تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة»[٥٨] . أو هو إن شئنا استعمال عبارات ميشال بوتور ، ذلك :

«البياض أى وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى ، تصفان حادثتين فى الزمن ، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة ، سرعة تمحو كل شىء ، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض ، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية» [٥٩] .

وينقسم إلى نوعين :

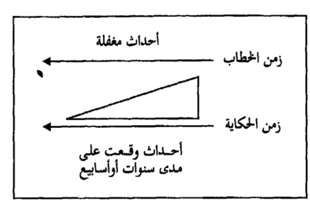
(أ) حذف محدد «ellipse déterminée»[٦٠] وهو الذى يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جدا لحجم المدة المخصومة على مستوى الحكاية كأن يقول مثلا : «بعد مرور سنتين» أو «بعد مرور ثلاثة أسابيع» إلخ ... وهى تقنية توجد بكثرة فى روايات بلزاك Balzac الواقعية .

(٢) حذف غير محدد «ellipse indéterminée»[٦١] حيث ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة . أما على المستوى الشكلى ، فيمكننا أن نميز فى الحذف صنفين هما :

١ـــ الحذف الصريح «l'ellipse explicite» [٦٢] ويعرف بإشارة الكاتب الصريحة إليه .

٢ـــ والحذف الضمنى « l'ellipse implicite»[٦٣] . وهو حذف لا يصرّح به الكاتب على عكس السابق ، وإنما يترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارىء وذكائه .

ويمكن تشخيص الحذف فى الرسم التوضيحى التالى [٦٤]:



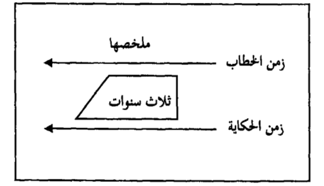
وهو الترجمة العملية للمعادلة التى وضعها له جـ. جنيت :

«الحذف : زمن الخطاب = ٠

زمن الحكاية = مدة لا متناهية ، إذن : زمن الخطاب ‹ OO زمن الحكاية» [٦٥] .

بـ ـــ الخلاصة :

مقابل لما يصطلح عليه جـ . جنيت «sommaire» [٦٦] وتودوروف «résumé» [٦٧] . وهى شكل من أشكال السرد يكمن فى تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات فى مقاطع معدودات أو فى صفحات قليلة ، دون الخوض فى ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال . أو هى كما قال تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة» [٦٨] . ومعادلتها الرمزية كما حددّها جـ . جنيت تتمثل فى كون «زمن الخطاب‹ من زمن الحكاية » [٦٩] . وهو ما يمكن توضيحه فى الرسم التالى[٧٠] :



وتستعمل الخلاصة فى السرد لأداء وظائف مختلفة، حاولت سيزا قاسم فى كتابها (بناء الرواية) تجميعها فى النقط الستة التالية :

« وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها :

١ ـ المرور السريع على فترات زمنية طويلة .

٢ ـ تقديم عام للمشاهد والربط بينها .

٣ ـ تقديم عام لشخصية جديدة .

٤ ـ عرض الشخصيات الثانوية التى لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .

٥ ـ الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداث .

٥ ـ تقديم الاسترجا ع » [٧١] .

جـــ ـ المشهد : ويسميه جـ . جنيت بـ «scéne» [٧٢] بينما يسيمه تودوروف بـ "le style di-rect" [٧٣] وهو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عدة فى أقل عدد من الصفحات ، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقرى للنص الحكائى ، عكس التلخيص الذى يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط . فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه، مما يكسب هذه المقاطع طابعا مسرحيا « showing » مقابل الطابع السردى الصرف « telling » الذى تتصف به الخلاصة ، وهو ما ينعكس على مستوى القراءة فى شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث :

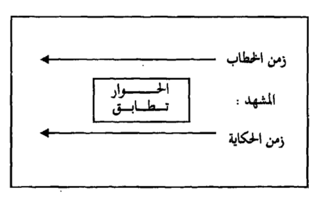
« يعطى المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادّة فى الفعل ، إذ إنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط، فى لحظة وقوعه نفسها . ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التى يستغرقها صوت الروائى فى قوله ،

لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة،
ويقدم الراوى دائما ذروة سياق من الأفعال
وتأزمها فى مشهد »[٧٤] .

ولعل هذا مادفع تودوروف ليعرفه على النحو التالى: «إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة» [٧٥] . وهو ما لا يتحقق ، فى نظر البعض ، إلا عن طريق الأسلوب المباشر فى نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد ، الذى وصفه ريكاردو ، بقوله :

«ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين
الجزء السردى والجزء القصصى حالة من
التوازن » [٧٦] .

فى شكل ـ تعادل مواضعاتى-"égalité convention-nelle"مادام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التى يتم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين، وقد وضع جـ . جنيت لهذه الحالة المتوازنة «l'isochronie» بين زمنى الحكاية والخطاب المعادلة التالية : «المشهد : زمن الخطاب = زمن الحكاية» [٧٧] . ويمكن ترجمتها بالشكل التوضيحى التالى[٧٨] :



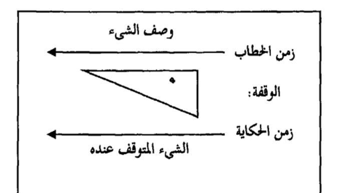
٣ ـ الوقفة : ويسميها جـ . جنيت بـ «pause» [٧٩]. بينما يطلق عليها تودوروف «l'analyse» [٨٠] وهى تقنية سردية على النقيض من الحذف ، لأنها تقوم ، خلافاً له، على الإبطاء المفرط فى عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامى ، مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات، كما هو الحال بالنسبة لبعض روايات بلزاك Balzac الواقعية على سبيل المثال :

« قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد
التوقف، نحن إذْ ذاك نطالع وصفاً؛ ذلك أنّ
الشئ يقوم فى ضرب الثبات، وبما أنّ
الكتابة، على الأقل فى مستواها الابتدائى
الذى ننظر منه هنا، وحيدة السطر، فإن
الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى
الزمنى للعمل الروائى»[٨١].

أى أننا هنا لا نبقى كما كنا فى السابق أمام حكى، وإنما نصبح أمام وصف. والفرق بين الاثنين جد واضح كما أشار لذلك جيرار جنيت فى إحدى مقالاته المعنونة بـ حدود المحكى frontières du recit بقوله :

«فى النهاية تجب ملاحظة أن كل
الاختلافات التى تفصل الوصف عن السرد
هى اختلافات فى المضمون ... فالسرد la
narration يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر
إجراءات محضة، ومن ثم تؤكد المظهر الزمنى
والدرامى للمحكى، خلافا للوصف، لأنه
يتأخر مع أشياء وكائنات معتبرة فى لحظتها،
ويتصور الإجراءات ذاتها مشاهد، فيبدو بذلك
كأنه يوقف مجرى الزمن، ويعمل على
تأسيس المحكى فى المكان» [٨٢].

ويمكن التمثيل لذلك بالرسم التوضيحى التالى[٨٣] :



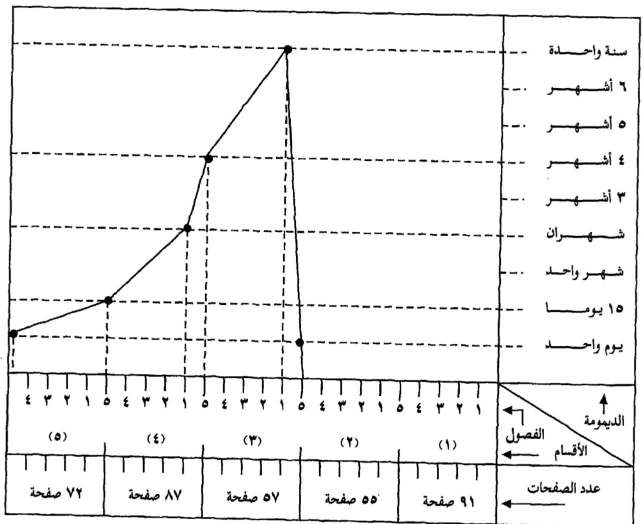
وهو ما عبر عنه تودوروف بقوله: «إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدةً أكبر منها من زمن الكتابة» [٨٤]، وبذلك تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة، بما هى فعل، فى أن تصبح الوسيلة والغاية فى الوقت نفسه، من وراء العمل الإبداعى، كما عبر عن ذلك ريكاردو قائلا:

«فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة» [٨٥].

وهو ما تتوخاه الموجة الجديدة فى الكتابة الروائية.

كيفية ضبط ديمومة نص حكائى:

كما سبق أن فعلنا ذلك بخصوص نظام الزمن السردى، سنحاول الآن إلقاء نظرة على الطريقة العملية التى يتم بها ضبط بنية ديمومة نص حكائى معين، نفترض أنه يتكون من ٢٥ فصلا موزعة على خمسة أقسام بمعدل خمسة فصول للقسم الواحد، كما أن كل قسم يشغل عدداً معينا من الصفحات يختلف من قسم لآخر، ويغطى مدداً زمنية تختلف هى الأخرى باختلاف هذه الأقسام كذلك، وتتراوح بين اليوم الواحد والأسبوع والشهر فالسنة، على أن توضح المعلومات النصية على المحور الأفقى للرسم بينما ينفرد المحور العمودى بتحديد المدد الزمنية الخاصة بالمقاطع أو الفصول أو الأقسام السردية التى نود ضبطها، كما يتجلى ذلك فى الرسم البيانى التالى [٨٦]:



٣ ـ التواتر « la fréquence » :

ويتعلق الأمر هنا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائى على مستوى السرد، وقد ظلت هذه القضية، ولوقت متأخر جداً، خارج إطار الدراسات النقدية والتنظيرية للرواية، بالرغم من كونها تشكل مظهراً من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، ما دام ليس هناك ما يمنع الفعل من الوقوع أو الوقوع المتجدد مرات ومرات، كطلوع الشمس مثلا، والشيء نفسه ينطبق على الملفوظ السردى «l'énoncé narratif» الذى بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلى ما لانهاية، كقول السارد مثلا : «جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا ..» إذن ما دام الأمر كذلك، فإن مبدأ الجمع بينهما ـ أى بين الحدث المحكى والملفوظ السردى المتكررين ـ أمر وارد وقد حدد چيرار چنيت احتمالات هذا التقاطع فى أربع حالات :

«بين هذه الإمكانات ـ لتكرار ـ الأحداث المسرودة بالحكاية والملفوظات السردية للمحكى يتأسس نسق من العلاقات التى يمكن مسبقاً إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجاً بسيطاً للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين: حدث مكرر أم لا، ملفوظ مكرر أم لا» (٨٧).

وهذه الحالات الأربع هى :

« بشكل بيانى مبسط، يمكن القول بأن محكيا كيفما كان يمكنه أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وس مرة ما حدث س مرة، وس مرة ما حدث مرة واحدة، ومرة واحدة ما حدث س مرة » (٨٨) .

وهكذا وبخصوص الحالة الأولى وهى أكثر انتشارا، لدرجة أنها تعتبر خارج نطاق المفهوم الذى وضعه ج.چنيت للتواتر، لأنها لا تشكل أى تكرار، لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية ، ويسميها المحكى الفردى «le récit singulatif» ، (٨٩) ويرمز لها، بـ (١ خطاب = ١ حكاية) (1 R = 1 H) .

أما الحالة الثانية المتمثلة فى سرد « س » مرة لحدث وقع « س » مرة « س خطاب = س حكاية » كأن يقول السارد مثلا : «نام على اليوم مبكراً»، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضا» إنّ هذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره ج . چنيت كالسابق محكياً فردياً «récit singulatif» بحكم التساوى الحاصل فى عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصى .

أما الحالة الثالثة ، وهى حالة حكى « س » مرة لما حصل مرة واحدة فقط (س خطاب = حكاية) كأن يقول السارد مثلا : (نام على اليوم متأخرا ، نام على اليوم متأخرا ، نام على اليوم متأخرا) وللتذكير فإن هذا الشكل السردى أكثر انتشارا واستعمالا من طرف المبدعين المعاصرين ، كما يعكس ذلك الفصل الخاص بوصف حادث موت ذات المائة رجل فى رواية (الغيرة) (la Jalousie) لآلان روب جرييه A. R. Grillet مثلا. ويمكن أن نجد أيضا فى روايات زفزاف وبالأخص منها (المرأة والوردة) أكثر من دليل على صحة ما نذهب إليه. وقد يحدث أحيانا أن تحكى « س » مرة واقعة حدثت مرة واحدة، لا بتنوع أسلوبى فقط ، ولكن أيضا باختلاف فى وجهات النظر «les points de vue» كما هو معروف فى الروايات البوليسية ، حيث يتم الاستماع للشهود ، الذين يحكى كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص ، وقد اتبع جبرا إبراهيم جبرا هذا الأسلوب فى روايته المعنونة بـ (السفينة). وتسمّى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمة "la vision stéréosco-pique" (٩٠) لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه. وقد أطلق ج.چنيت على هذه الحالة من التواتر «المحكى التكرارى» «le récit répététif» تمييزا لها عن الحالتين السابقتين.

أما الحالة الرابعة والأخيرة التى يحكى فيها مرة واحدة ما وقع « س » مرة (١ خطاب = س حكاية). وبعودتنا لمثال الحالة الثانية: « نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضا» سنلاحظ أنّ المؤلف فى حالة مثل هذه يكون مخيّراً بين صيغتين تعبيريتين، فإما أن يستعمل الصيغة السابقة، وإما أن يعوضها بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها التكرار، ويختزله فى جملة واحدة مع إشارة تدل على تواتر الفعل، كأن يقول مثلا: «طيلة أيام الأسبوع، كان على ينام مبكراً» أو «كان على ينام مبكراً الأسبوع كله»، وهو شكل تعبيرى تقليدى جد منتشر، بحيث:

«يمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهوميرية، وكذا على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة» [٩١].

وقد أطلق عليه چ.چنيت اسم المحكى التكرارى المتماثل «le Récit itératif» [٩٢]. ويستعمل فى الغالب لتزويد القارئ بخلفية عامة تؤطر الحدث الفريد المهم، ومن ثم فإن وظيفته ثانوية.

الهوامش:

(١) انظر: T. Todorov, et, 0, Ducrot, **Dictionnaire encyclopédique des sciences De langage**, éd : Seuil, coll, Points, 1972, p:400.

(٢) انظر: T. Todorov, et O, Ducrot, op, cit, p: 400 .

(٣) سيزا قاسم : بناء الرواية الطبعة الأولى ١٩٨٥، دار التنوير، بيروت، ص : ٣٣ .

(٤) ميشال بوتور : **بحوث فى الرواية الجديدة** ، ترجمة : فريد أنطونيوس، سلسلة (زدنى علما)، عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص : ١٠١.

(٥) انظر : Francis Vanoye : **Le récit filmique** : éd, Seuil, p : 168.

(٦) انظر : R. Bourneuf et. R. Quellet, **l'univers du roman**, éd. P. U. F. p: 142

(٧) انظر : Jean Francois Halté. André Petitjean : **Pratique du técit**. C. E. D. I. C. Textes et non textes, P : 189.

(٨) عبد الفتاح كيليطو **الأدب والغرابة** ، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ١٩٨٢، ص : ٣٤ ـ ٣٥.

(٩) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.

(١٠) انظر : B. Valette, **ésthétique du roman moderne**, éd: Nathan, p: 53.

(١١) انظر : G. Genette, **figures III**, éd: Seuil 1972, p: 78.

(١٢) G. Genette: op, cit, p: 78

(١٣) **نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص ١٩٢.

(١٤) انظر : T. Todorov: **(Les catégories du récit littéraire)** in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd, Seuil, col, points, 1981 p: 145.

(١٥) انظر : J. Francois. A. petitjean, op, cit, p: 70.

(١٦) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: ٥٠، ٥١ .

(١٧) **نصوص الشكلانيين الروس**، سابق، ص: ١٨٦ .

(١٨) **نصوص الشكلانيين الروس**، سابق، ص: ١٨٦ .

(١٩) **سيزا قاسم**، سابق، ص: ٣٧ .

(٢٠) G. Genette: op, cit, p: 78.

(٢١) T. Todorov, et O, Ducrot, op, cit, p: 401

(٢٢) موريس أبو ناضر ــ **الألسنية فى النقد الأدبى**، دار النهار للنشر ، بيروت سنة ١٩٧٩، ص: ٨٨.

(٢٣) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.

(٢٤) B. Valette, op, cit, p: 49.

(٢٥) انظر : B. Valette, op, cit, p: 48.

(٢٦) انـظـر : T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p: 401 .

(٢٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٦.

(٢٨) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.

(٢٩) B. Valette, op, cit, p: 48 .

(٣٠) op, cit, p: 48 .

(٣١) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٩.

(٣٢) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٩.

(٣٣) جان ريكاردو، **قضايا الرواية الجديدة**، ترجمة: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: ٢٦١.

(٣٤) جان ريكاردو، مرجع سابق، ص: ٢٧٨ ــ ٢٧٩.

(٣٥) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.

(٣٦) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90

(٣٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90

(٣٨) انظر : G. Genette, op, cit, p: 91

(٣٩) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٧ .

(٤٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٨ .

(٤١) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90.

(٤٢) انظر : G. Genette, op, cit, p: 100.

(٤٣) G. Genette, op, cit, p: 105.,

(٤٤) G. Genette, op, cit, p: 106.

(٤٥) G. Genette, op, cit, p: 106.

(٤٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٦١ .

(٤٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 111 .

(٤٨) انـظـر : J. M. ADAM, **Le récit, que sais-je?** No. 2149, p: 41.

(٤٩) انظر جان ريكاردو، سابق، ص: ٣٨ ــ ٤٧

(٥٠) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠٢

(٥١) G. Genette, op, cit, p: 122

(٥٢) G. Genette, op, cit, p: 128

(٥٣) G. Genette, op, cit p: 128

(٥٤) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٥٥) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٥٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٨٩ .

(٥٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ١٠١.

(٥٨) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٥٩) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠١

(٦٠) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦١) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦٢) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦٣) G. Genette, op, cit, p: 139.

(٦٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦ .

(٦٥) G. Genette, op, cit, p: 128.

(٦٦) G. Genette, op, cit, p: 131.

(٦٧) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٦٨) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٦٩) G. Genette, op, cit, p: 128.

(٧٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
(٧١) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٨.
(٧٢) انظر : G. Genette, op, cit, p: 141.
(٧٣) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٧٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٩١.
(٧٥) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٧٦) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٣.
(٧٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 128.
(٧٨) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
(٧٩) انظر : G .Genette, op, cit, p: 133.
(٨٠) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٨١) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٤.
(٨٢) انظر : G. Genette, **figures II**, éd: points, p: 59.
(٨٣) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
(٨٤) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٨٥) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٥.
(٨٦) انظر : B. Valette, op, cit, p: 51-52.
(٨٧) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.
(٨٨) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.
(٨٩) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.
(٩٠) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p: 401.
(٩١) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 148.
(٩٢) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 148.

●

السارد
فى رواية (الوجوه البيضاء)

عبد الفتاح الحجمرى

«الرواة فى (الوجوه البيضاء) لإلياس خورى يروون الحكاية الواحدة، لكنهم عمليا يبدأون فى رواية تلك الحكاية فيحكون حكايات أخرى كأن الواحد بذاته حين يتم النظر إليه من لحظة تمازج الأشياء، سيصبح متعددا وتصير عملية جمع كل أشلائه مستحيلة»(١).

يضعنا هذا التصور الواضح لإلياس خورى إزاء التشكل العام الذى تقوم عليه (الوجوه البيضاء) فيما يخص علاقة السارد بالحكاية (ات) من حيث هى اختيار مركزى وتصنيفى يحدد طبيعة التركيب العام لهذا النص الروائى والمسارات السردية التى تنطلق منها الذات/الذوات الساردة فى تقديم تفاصيل الحكاية ، من خلال التركيز أساسا على العرض والاستنطاق والتحقيق والتذكر والإخبار. وتلك تقنيات أولية تمكن السارد (وكل سارد) من تبئير محكيه حول ذاته ، فيحكى الحكاية وحكاية الحكاية. ولا يمكن بهذا الاعتبار ــ الذى يزكيه أيضا رأى إلياس خورى السابق ــ الحديث عن حكاية واحدة فى رواية (الوجوه البيضاء)، ما دام هذا النص الروائى يتقدم إلينا بمحكى متعدد الحكايات، غير أن هذا التعدد يستهدف سياقا حدثياً موحدا يبحث عن الحكاية المفقودة، فيكون فى تنوع المنظورات بحث عن صيغ تعبيرية جديدة.

إن ما يتيح لنا الاعتماد علي تلك الصيغ التعبيرية الجديدة، هو اعتماد رواية (الوجوه البيضاء) تقنية كتابية خاصة بتميز طرائق المحكى الذى يستند على تقديم الحكاية داخل الحكاية أو الإدماج الحكائى ضمن سياقه العام، من خلال اعتماد جملة من الأصوات الساردة الإضافية وما تعكسه من تناسق للحكايات داخل المحكى نفسه ، ومن ثمة، فإننا نعتبر هذا التناسق الحكائى خاصية كتابية تميز هذه الرواية على مستوى البناء، وعلى مستوى الرؤية السردية.

١ / ١ -
الرؤية السردية
فى (الوجوه البيضاء):
السارد والشخصية الساردة:

تقدم لنا رواية (الوجوه البيضاء) إمكانات واضحة لمساءلة العديد من القضايا . ونحن حينما نطرح الرؤية السردية للتحليل والتناول ، فإننا نركز ، عبرها ، على منظور كل من السارد والشخصية الساردة استجابة للخصوصيات التى يقدمها هذا النص الروائى، سواء على مستوى تجليات السارد وحضوره الفعلى، أو على مستوى الطابع «المحايد» الذى يطبع بعض مواقفه، وأيضا فى ارتباط بالتقسيم النصى لرواية (الوجوه البيضاء)؛ هذا التقسيم الذى يحقق نوعا من التجاور، أو التناسق الحكائى:

«ليس اختيار الروائى قائما بين شكلين نحويين، بل بين موقفين سرديين: أن يحكى الحكاية عبر شخصية من «الشخصيات»، أو عبر سارد غريب عن هذه الحكاية. سنميز إذن هنا بين نوعين من المحكيات: محكى يكون فيه السارد غائبا عن الحكاية التى يحكيها، والمحكى الذى يكون فيه السارد حاضرا باعتباره شخصية فى الحكاية»[٢].

وتوجد فى هذا التصور لجيرار چينيت عناصر أولية لتحديد طريقة تقديم شكل المحكى فى رواية (الوجوه البيضاء)، وإذا كان التصور نفسه يلح على وجود موقفين سرديين يتحكمان فى نسق الرؤية السردية، فإنه يقترح أيضا إجراءين جوهريين يرتبطان بالسارد والشخصية على وجه الخصوص، فيسمى چينيت الاختيار الأول، أى المحكى الذى يكون فيه السارد غائبا عن الحكاية : برانى الحكى Hétérodiégétique ، بينما يسمى الاختيار الثانى، أى المحكى الذى يكون فيه السارد حاضراً من حيث هو شخصية : جوانى الحكى Homodiégétique[٣]. وتستجيب رواية (الوجوه البيضاء) لمعطيات هذا التصور فى حدود ما أوردناه من تقسيم، كما تستجيب أيضا لوظيفة (ضمير المتكلم) المرتبطة بالشخصية الروائية، ولا تنفصل لعبة التضمير هاته عن اعتبار هذا الصوت السردى (الشخصية الروائية) تابعا لصوت السارد الفعلى لهذه الرواية، مادام بوسع السارد أن يقول «أنا» دون أن يتدخل فى العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات، بل مؤلفا يكتب الكتاب[٤]، ولعل حدود هذا التماهى واضحة فى هذا النص الروائى، وهى لا تنسينا دور السارد فى توجيه مسار الأحداث وتقديم الشخصيات الروائية .

٢ / ١
من السارد
فى رواية (الوجوه البيضاء)؟

إذا أخذنا بعين الاعتبار المعطيات الأولية السابقة التى تحاول، بشكل أو بآخر، أن تحدد الملمح الأوّلى لمقاربة السارد فى رواية (الوجوه البيضاء)، يمكننا تقديم الشكل أسفل الصفحة [٥] [جدول رقم (١)] الذى يلخص، بشكل عام، بعض عناصر ذلك الملمح .

وتخضع نمطية المحكى فى (المدخل) لضمير المتكلم الذى يحقق الوظيفة التواصلية الأولى بيننا وبين أحداث النص الروائى ، ولا يقتصر ضمير المتكلم هذا على التقديم والإضاءة : «قرأت في أحد الصباحات خبرا صغيرا فى الجريدة (...) ثم وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار الجثة» (الرواية : ص٩)، بل يجاوزها إلى امتلاك قدرة على التذكر والاسترجاع: «فأنا منذ

المؤلف الواقعى	المؤلف الضمنى	السارد	المحكى	المسرود له	القارىء الضمنى	القارىء الواقعى [٥]

جدول رقم (١)

كنت صغيرا وأنا معجب بشخصية حبيب أبى شهلا» (الرواية: ص ص ٩ ــ ١٠)، بل أيضا امتلاك سلطة الكتابة: «وأنا الآن أكتب القصة» (الرواية: ص١١). ومن ثمة، فإن نص (المدخل) هو نص السارد ومجال حضوره الذى يمتد أيضا إلى الفصل السابع والأخير (خاتمة مؤقتة). إن درجة حضور السارد، إذن، تستند من جهة على ضمير المتكلم، كما تستند من جهة أخرى على تقنية التقديم الذى يعرفنا من خلالها السارد بنفسه، ولماذا اختار أن يتابع أخبار جثة خليل أحمد جابر؛ يقول:

« تابعت أخبار الجثة لأنى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا من جهة، وبدافع الفضول من جهة ثانية، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية فى الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤، أى قبل سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية، ولم أستطع بسبب الظروف الراهنة من (كذا) أن أجد لنفسى عملا يلائم طموحاتى، كالعمل فى الصحافة مثلا، فاشتغلت موظفا فى إحدى وكالات السفر، واقتصر عملى على الجلوس ساعات طويلة أمام آلة الكومبيوتر التى تشبه الآلة الحاسبة (...) قلت أتسلى بالجثة خاصة وأنى عرفت أن صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر، لبنانى الجنسية ومن مواليد ١٩٢٨، موظف فى مديرية البريد والبرق والهاتف والمغدور يسكن قرب منزلى فى محلة المزرعة».

إن السارد، على الرغم من أنه استطاع أن يجمع معلومات كثيرة حول شخصية المغدور، يجد نفسه حائرا أمام أى سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر:

«والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا، فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك أى مبرر للجريمة المروعة الرائعة» (الرواية: ص١٢).

وبذلك تظل معرفة السارد خاضعة لتلك الحيرة، وتظل أيضا مرتبطة بالوثائق والمعلومات التى توصل إلى جمعها، وهذا ما يبرر تخلى السارد فى الأقسام اللاحقة عن الكلام لفائدة الشخصيات الروائية :

«لذلك فضلت أن أترك الكلام للوثائق وأن لا أتدخل فى الموضوع، ربما استطاعت الوثائق والمعلومات التى جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية: ص١٣).

بهذه الاعتبارات تظل الرؤية السردية فى هذا المدخل مرتبطة برؤية السارد الذى يكشف لنا عن خلفياته المعرفية عبر تقديم مكثف للحدث، لتستقل شخصية السارد بهذا المدخل وتوجه من خلاله مسار الحكاية استنادا إلى ما أسماه چيرار چينيت الوظيفة البيانية أو التصريحية، وهى الوظيفة التى يعلن السارد عن طريق ممارستها عن مصدر خبره[٦]، أى ما سبق أن أشرنا إليه آنفا بالوسائط الخبرية المتمثلة أساسا فى : الخبر الصحفى المنشور ــ المتابعة الخبرية ــ الاتصالات الخاصة ــ المتابعة اليومية للصحف المحلية ــ تقرير الطبيب الشرعى.. إلخ، وبذلك يتعدد المصدر المعرفى للسارد، سواء أكان شفويا أم مكتوبا، وهو التعدد الذى ستمظهره بقية الأصوات الساردة انطلاقا من الموقع الذى تحتله فى علاقتها مع خليل أحمد جابر. وعلى الرغم من ذلك، يظل هذا السارد مهيمنا على جميع فصول الرواية، وتظل سلطة ضمير المتكلم المؤطر الرئيسى لبرنامجها السردى، وإن كان يستهدف تركيبا متعددا للمنظور عبر هذا الالتجاء لأصوات ساردة يعقد معها السارد علاقة مرجعية يبين عليها التقديم الذى يمهد به كل فصل، والذى يأخذ شكل بيوجرافيا تخص كل شخصية من الشخصيات الرئيسية التى تملك بدورها سلطة الحكى.

تلك إذن بعض تجليات الذات الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء)، حاولنا أن نحصر مظاهرها النصية الأولى وفق ما يقدمه لنا (المدخل) من معطيات. ويبدو

واضحا أن السارد ما هو إلاصوت سردى من بين أصوات سردية أخرى ستساهم فى صياغة الخبر الروائى، كما أنه يفرض سلطته المعرفية من حيث هو مؤلف واقعى وحقيقى للنص، بالرغم من أن السارد يفتقد إلى اسم شخصى، أو على الأقل لا يكشف عن اسمه. وفى هذه الحالة، وكيفما كانت الوضعية الاجتماعية للسارد، فإن غياب اسمه يحدث نقصا جوهريا فى الإيهام بالواقع(٧). غير أن غياب الاسم لم يقلل من لعبة الإيهام تلك، مادام ضمير المتكلم، يعمل، على كل حال، عمل اسم العلم(٨).

وتركز البنية السردية فى رواية (الوجوه البيضاء) على صوت الشخصية الساردة التى تمكن القارىء من إدراك الكثير من التوضيحات التى تخص حادثة مقتل

الفصل	الشخصية الساردة	الرؤية السردية
١	السيدة نهى جابر (أرملة خليل أحمد جابر)	تركز على مقتل الابن والزوج
٢	على كلاكش	يركز على مقتل خ.أ. جابر، كما يعرض لحكاية مقتل الطبيب الأرمينى هاروت خاشتادوريان وزوجه.
٣	فاطمة فخرو	مقتل الابن والزوج وخليل أحمد جابر
٤	زين علول/ مروان/ بيطار	اكتشاف الجثة. التقرير.
٥	فخر بدر الدين سمير عمرو	عملية التحقيق قبل مقتل خليل أحمد جابر. مناسبة دفنه
٦	ندى النجار	مقتل أخيها أحمد
٧	غياب الشخصية الساردة	حضور صوت السارد

جدول (٢)

خليل أحمد جابر، وذلك من خلال تعدد المنظورات والرؤى السردية، بحيث يتم التركيز، على مستوى فضاء كل فصل، على تركيب حكائى يمفصل الحدث الرئيسى ويؤطره بالكثير من الحكايات التى تظل غير مستقلة عن بنية ذلك الحدث. ومما هو جدير بالذكر أيضا أن استقلال كل شخصية ساردة بفصل معين يؤكد رغبة السارد فى خلق مسافة بينه وبين تلك الشخصية التى تركز فى حديثها وفى حكايتها على ضمير المتكلم، لتخلق بدورها محكيا ذاتيا يرتبط بطبيعة إدراك مختلف المواقف وتفسيرها تبعا لما تمتلكه تلك الشخصية الساردة من معرفة. ويمكننا، بداءة، تلخيص مظاهر الشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) فى الجدول التالى [جدول رقم (٢)] حتى يتسنى لنا امتلاك رؤية واضحة وشاملة لذلك التمظهر قبل أن نباشر تحليل وتحديد خصوصيات كل رؤية سردية على حدة:

من الواضح، إذن، أن تمظهرات الشخصية الساردة تعكس لنا صيغا جديدة فى تقديم الخبر الروائى والاعتناء بمجال الكتابة السردية التى تختلف من فصل إلى آخر باختلاف مواقع الشخصيات الساردة. ويركز هذا الاختلاف على الكثير من الطرائق التعبيرية التى تنفرد بها خطابات تلك الشخصيات الساردة، ليصبح مجال التداعى مفتوحا أمامها لتنوع فى مواقع الرؤية السردية، وهو التنوع الذى يؤشر على قدرتها التركيبية فى احتواء عناصر التخييل السردى من ناحية، والتأكيد، من ناحية أخرى، على أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) تركز على طابع التحقيق فى جريمة مقتل خليل أحمد جابر، وهو الطابع الذى حاول السارد أن يحدد معالمه فى مدخل الرواية. ويبدو أن طابع التحقيق هذا يرتبط خاصة بالشخصية الساردة تبعا لما يميز طبيعة كل فصل من فصول الرواية الذى يتصدره مطلع يعرف بها ويحقق لها وضعا يمكنها فيما بعد من امتلاك سلطة الحكى. وفى مقابل ذلك، يغيب هذا الطابع التحقيقى عند السارد الذى لا يمتلك غايات وأهدافا محددة تبرر اعتناءه بسرد الحكاية. وإذا كانت عناصر هذا التغييب كثيرة ومتعددة فى هذه الرواية، فإننا سنحاول، وبشكل مختزل، أن

نحصرها فى العبارات التالية التى تكشف بوضوح عن المجال الوظائفى العام الذى حدد من خلاله السارد نظام الحكاية ووحدات المحكى.

٢ / ٢
المحكى

بين الإمتاع والمؤانسة:

يضعنا هذا العنوان الفرعى أمام الانتظامات التى تحدد غاية وقصدية الحكى عند السارد. والعنوان، إذ يركز على وضع المحكى بين الإمتاع والمؤانسة، فلأن طبيعة امتلاك سلطة الحكى عنده تعرف وضعا جليا ومنطقيا نتيجة كثرة «المعلومات التى استطاع الحصول عليها والتى تخص شخصية خليل أحمد جابر، وهى معلومات بالغة التناقض» (الرواية: ص١١)، فمن المنطقى إذن أن يجد السارد نفسه، بعد أن جمع هذه الكمية الهائلة من المعلومات، فى وضع محير: فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك من مبرر للجريمة المروعة الرائعة، وهذا هو الانتظام الرئيسى لوضع السارد، انتظام تترتب عنه تكرارية دالة للكثير من العبارات المتشابهة، نعرض لها فيما يلى:

١ ـ «وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة، لا شىء يؤكد أيا من الافتراضات ولا شىء ينفيها ...» (ص ص١٢/ ١٣).

٢ ـ «إن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ١٣).

٣ ـ «وأنا فعلا، أشعر بحيرة كبيرة» (ص٢٤٥).

٤ ـ «... الحقيقة فأنا لا أعرف، وحتى لو عرفت فإن هذا لن يغير من الأمر شيئا» (ص٢٧٥).

٥ ـ «ثم أنا مقتنع بشكل عام، أن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه قد يدخل إليها الشك» (ص ٢٧٥).

٦ ـ «المسألة، لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص٢٧٥).

٧ ـ «وأنا لم أقصد من بحثى عن قصته [يقصد خليل أحمد جابر] غير التسلية والإمتاع والمؤانسة، كما قال مولانا وأستاذنا الكبير أبو حيان التوحيدى» (ص٢٧٥).

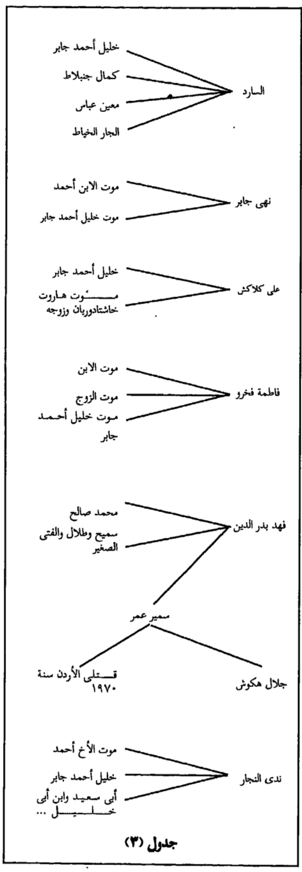
تكشف لنا إذن هذه الانتظامات، بموازاة الانتظام الرئيسى للسارد، عن البنية العامة التى تطبع خطاب السارد وتشكل عناصر الحكاية لديه، كما تكشف عن إدراكه ومعرفته المحدودين اللذين يظلان مرتبطين بطبيعة المعلومات والوثائق التى استطاع الحصول عليها. ويرتبط هذا الإدراك المحدود أيضا بتعدد الاحتمالات التى تكشف عنها بنية الرواية بغض النظر عن كونها احتمالات صائبة أو خاطئة، ولعل هذا الوضع هو الذى ألزم السارد بالتأكيد، غير مرة، على أن المسألة لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها (وهو التأكيد الذى ورد فى النماذج : ٦/٥/٢). فمن المنطقى ومن الطبيعى، إذن، أن يكون سرد قصة خليل أحمد جابر قصدا للتسلية والإمتاع والمؤانسة، أى أن لا تكون غاية السرد : ماذا يقول النص، ولكن غايته تكمن فى السؤال : كيف يقول النص؟

وبالعودة إلى معطيات الجدول المتعلق بالشخصية الساردة ورؤيتها السردية، يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية الساردة، وهو الخطاب الذى يتخذ من الموت بؤرة سردية تنظم عناصر المحكى، وكما لاحظنا

من خلال العرض السابق، فإن خطاب السارد يجعل من البؤرة نفسها مرتكز حديثه، غير أن خطابه يقتصر فقط على شخصية خليل أحمد جابر، فى حين تركز هذه البؤرة السردية (الموت) فى خطاب الشخصية الساردة على الموت المتعدد من خلال تعدد الحكايات، وهو التعدد المرتبط بالطابع الإخبارى الذى يميز خطاب الشخصية الساردة. ولعل البيان التوضيحى التالى [جدول رقم (٣)] يفسر بوضوح بعض تمظهرات تلك البؤرة السردية فى علائقها مع خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة .

نلاحظ، إذن، أن كل شخصية ساردة لا تكتفى فقط بالتركيز على حكاية موت خليل أحمد جابر، ولكن خطابها يكشف لنا أيضا عن أموات آخرين وعن حكايات موازية للحكاية الإطار، لتأخذ بذلك علاقة السرد بالموت بعدا مركزيا فى هذا النص الروائى، بعدا يعلّم على المسافة التى تفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة وعدم تدخل السارد فيما ترويه تلك الشخصية، وأخيرا احتفاظ السارد بخطاب الشخصية الساردة الذى يظل، فى جوهره، خطابا تقريريا، استنطاقيا وإخباريا، يستلزم من القارىء إعادة تركيبه لكى تتضح معالم كل حكاية على حدة، وإبراز عناصرها ووحداتها التأليفية، ما دام خطاب الشخصية الساردة يظل مشروطا بتعدد الروايات السردية نفسها.

هذا، إذن، هو الإطار العام الذى يحصر الرؤية السردية للشخصيات الساردة فى الرواية على مستوى البنية الأفقية التى ترتبط ارتباطا جدليا بالمستوى العمودى للتركيب الحدثى فى رواية (الوجوه البيضاء). إن تعدد الرؤى السردية، من خلال استقلال كل شخصية ساردة بفَصْل، يكشف عن المكون الوظيفى العام لطبيعة الكتابة الروائية فى هذا النص الذى يستهدف تنويعا خاصا لبنية



جدول (٣)

المحكى، وإن كان يركز على التفاصيل نتيجة الطابع الشفوى العام المميز لبنية ذلك المحكى ، وهو التنويع الذى يرتبط أساسا بصنعة الشكل الروائى فى (الوجوه البيضاء). ومن المؤكد أن البناء العام المحدد لتلك الرؤى السردية يسعى إلى تقديم الحكاية/الحكايات انطلاقا من وجهات نظر متعددة لا تكسب هذا النص الروائى بعدا أحاديا، وإنما تعدد مظاهر الحقيقة فيه، وهو التعدد الذى يتخذ شكل احتمالات إيهامية وتمويهية تكسر من سلطة السارد الواحد، وتجعل كلام كل شخصية ساردة يواجه بكلام شخصية ساردة أخرى، لنجد أنفسنا، بناء على تعدد الرؤى السردية، أمام نص روائى حوارى لا يقتصر على الرواية الأحادية لواقع الحكاية الذى تسعى (الوجوه البيضاء) إلى تصويره، وإنما نجد أنفسنا أمام رؤية كلية ومتعددة لهذا الواقع، فيندرج بذلك النص الروائى الحوارى ضمن إطار مبحث زاوية الرؤية فى الرواية، وجميع التحديدات التى وضعت فى هذا المضمار حصرت أنواع الرواية فى نطاق علاقاتها بالذاتى والموضوعى، أى بالأحادى والشمولى، فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوى [السارد]، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، وإما أن يترك الكاتب أو الراوى الحرية الكافية للشخصيات لكى تعبر عن نفسها، وتعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعى[٩]. ومما يزكى هذا الطرح الذى يخص العنصر الحوارى فى رواية (الوجوه البيضاء)، نشير فى هذا المجال إلى ثلاثة عناصر نوردها دون شرح، على أن نعمل على تفصيل معطياتها فيما سيأتى من فقرات، وتركز هذه العناصر على:

أ ـ توزيع الأدوار وتعددها.

ب ـ توزيع الأصوات الساردة وتعددها.

ج ـ توزيع العلاقة المتداخلة للأصوات الساردة وتعددها

٢ / ٣

بنية المطلع:

الشكل والوظيفة:

كثيرة هى الفرضيات النصية التى ننطلق منها فى هذا القسم من التحليل، وهى فرضيات ترتبط بانتظامات أخرى موازية لما سبقت الإشارة إليها لتكرس خصوصية الخطاب الروائى فى رواية (الوجوه البيضاء) التى تسعى إلى تنويع فعالية الشخصيات الساردة من خلال تنويع فى المواقف والمواقع. غير أن هذا التنويع، كما سنلاحظ فيما بعد، يحافظ، على الرغم من ذلك، على سلطة السارد ضمن بنية المحكى، ويرتبط أيضا هذا التنويع المكثف لحالة التذكر بتنويع فى الأساليب اللغوية عند بناء كل مشهد حكائى وصوغ طرائق تعبيرية تستهدف إعادة تشخيص الوقائع انطلاقا من تبادل الأدوار بين مختلف الشخصيات الساردة.

وعلى هذا النحو يرتبط تعدد الرؤى السردية بالشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) ليعكس نوعا من التجانس على مستوى التوالد الحكائى المؤطر لكل فصل على حدة، وإن كان هذا التجانس يفقد اتساقه حينما يركز التوالد الحكائى على عرض تفاصيل الحكايات المتخللة بشكل مركزى. وتؤكد لنا هذه الاعتبارات الأوليةطبيعة الوعى الذى تمتلكه الشخصية الساردة حينما تمنح لها فرصة الحديث، تلك الطبيعة التى تسعى إلى تعرية تجربة معيشة بأبعادها الذاتية والموضوعية ضمن نص روائى، تكمن خاصيته الأساسية، هو الآخر، فى تعرية التجربة نفسها على مستوى التخييل.

وفى سبيل الإمساك بطبيعة هذا المستوى التخييلى وعناصره التركيبية ضمن المنظور العام لتعدد الرؤية السردية، نشير إلى أن هذه الرؤي تظل محكومة ومؤطرة بموقع السارد الذى يميز بين أدوار الشخصيات الساردة ويحدد اختياراتها ومستويات إدراكها، بل يعمل أيضا

على تقديمها من خلال المطلع الذى يسبق بداية كل فصل من فصول الرواية (باستثناء الفصل الرابع والفصل الأخير، اللذين يتميزان عن الفصول الأخرى بإجراءات مطلعية مغايرة، سنعرض لبعض خصوصياتها فيما بعد). ولاغرو، إذن، أن يمتلك السارد هذا الوضع، خاصة أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) ترتبط، تصريحا أو ضمنيا، بشكل التحقيق الاستنطاقى أو التحقيق الإخبارى، وما يستتبعهما من أشكال كتابية لها مواصفاتها الخاصة بالنظر إلى ما يعرضه النص الروائى من خصوصيات نوعية.

ولا شك أن مقاربة طبيعة المطلع الذى يفتتح به كل فصل من فصول الرواية، ستمكننا من الكشف عن الحدود الوظيفية للسارد الذى يستهدف من خلال ذلك المطلع تقديم الشخصية التى ستتكفل بسرد الأحداث ورصد مختلف المعلومات المرتبطة بها، بهدف تقديم وصف يشمل الكثير من المستويات، ولعل الإغراء يغرى بمحاولة تقديم تلك المستويات، وهذا ما سيمكننا من حصر التصنيف الذى يعتمده السارد نفسه عند تقديمه لكل شخصية ساردة، فى العناصر التالية:

١ ـ تاريخ ومكان الازدياد. ٢ ـ السن.

٣ ـ الحياة العائلية. ٤ ـ مكان الإقامة.

٥ ـ المستوى الدراسى. ٦ ـ المهنة.

وبالنظر إلى طبيعة هذه العناصر التى يعتمدها السارد، نلاحظ أنها تعتنى أساسا بعرض تعريفى مباشر للشخصية الساردة يستنسخ طبيعة التقرير ويتوسل لغته بهدف إشراك القارىء فى عملية إعادة إنتاج الخبر الروائى، هذا مع الإشارة إلى أن خطاب السارد فى المطلع يعمل على رصد بعض العناصر الحكائية بشكل مكثف ضمن إطار بنية حكائية صغرى وملخصة، فتكون النتيجة أن تدخل السارد ينحصر فى حدود المقطع ولا يجاوزه ـ إلا نادرا ـ إلى خطاب الشخصية الساردة؛ إن المطلع بذلك «نص مواز» له مركباته الخاصة وفروقه الدقيقة التى تميز كل مطلع على حدة، وفى إطار ما يقدمه كل فصل من عناصر حكائية تضمينية، ومن ثمة يختزل كل مطلع جملة من الروابط الحكائية ويسعى لتقديمها من خلال تدخل السارد الذى تظل وجهة نظره محايدة بشكل جلى. ولتوضيح هذا الأمر بشكل مبسط نستعين بالجدول التلخيصى، [جدول رقم (٤)] لتحديد خصوصية كل مطلع بناء على ما أوردناه من معطيات قبل أن نباشر تحليل تمظهرات الشخصية الساردة على مستوى كل فصل من فصول الرواية.

لاشك أن هذا الجدول التلخيصى يوضح لنا بشكل جلى العناصر التعريفية التى اعتمد عليها السارد فى تقديمه للشخصية الساردة. ولا يعنى هذا أنه اقتصر فقط على تلك العناصر دون غيرها، ولكنه كان يعمد أيضا إلى استثمار بعض العناصر الحكائية التى تخص هذه الشخصية الساردة أو تلك، حتى يأخذ المطلع بشكل تقديم مركز ومكثف سيعرض من خلاله أهم مفاصل الحكاية، وبذلك يصح لنا القول بأن بنية المطلع هى امتداد لأبرز التوجهات الحكائية التى يعرض لها الفصل الروائى[١٠]. تلك إذن أهم عناصر العرض التعريفى الذى يستند عليه السارد، أوردناها لتتضح لنا معالمها ولأهميتها ضمن سياق تحديد وظائف السارد باعتبارها نسقا خطابيا. ويرتكز خطاب السارد فى هذه المقاطع، كما سبقت الإشارة، على جملة من العناصر الحكائية التى تولى الاهتمام لرؤية السارد نفسه وتمثله المباشر أو المحايد لخطاب الشخصية الساردة، كما تركز بنية المطلع فى مستوى آخر على تضمين مجموعة من الأساليب غير المباشرة وإدماجها تركيبيا لتدل على حضور السارد الفعلى وتقصيه لجميع الأحداث والتفاصيل، وبالإمكان التمثيل على هذا التضمين بالنماذج التالية:

أ ـ «(...) المشكلة الوحيدة التى تعرض لها هى خلاف شديد مع زوجته لم تعرف أسبابه،

عناصر العرض التعريفى	الشخصية / الساردة	الفصل
مواليد بيروت ١٩٣٨	السيدة نهى جابر (زوجة خليل أحمد جابر).	(١) الملاكم الشهيد
مواليد صيدا ١٩٤٠. مهندس، موظف فى شركة الهندسة الوطنية فى بيروت. متزوج، له ثلاثة أولاد. يقيم فى شارع مار إلياس فى بيروت الغربية.	السيد على كلاكش	(٢) أجساد مشقوبة
السن : ٤٢ سنة	فاطمة فخرو (أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)	(٣) الحيطان البيضاء
(لاوجود لعناصر العرض التعريفى)	زين علول	(٤) الكلب
جراح ـــ طبيب شرعى. السن: ٦٥ سنة . عمل رئيسا لقسم الجراحة فى المستشفى الألمانى ببيروت.	الدكتور مروان بيطار	
مقاتل . ٢٦ سنة . طالب سنة ثالثة فى كلية الآداب . يقيم فى بيروت ، أعزب .	فهد بدر الدين	(٥) التحقيق
الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر. متزوجة من نديم النجار. تقيم فى منطقة عائشة بكار ولدان صغيران. (نديم النجار: صديق العائلة، يمتلك دكاناً لألعاب «الفليبرز» فى جادة الاستقلال).	السيدة ندى النجار زوجة نديم النجار	(٦) الملصقات
	غياب الشخصية الساردة وحضور السارد	(٧) خاتمة مؤقتة

جدول (٤)

وكاد يقود إلى الطلاق، الزوجة عادت إلى منزل والديها، غير أن الأمور سويت بسرعة، يقول هو إنه يعيش حياة سعيدة» (الرواية: ص٤٥).

ب ـ «(...) يتكلم بطلاقة، فهو فى قسم الأدب العربى فى الجامعة، لم يتابع دروسه، يقول إن المسألة تتعلق بعينيه، فهو لا يستطيع القراءة بشكل متواصل..» (الرواية: ص١٦١).

جـ ـ «(...) سمراء، طويلة، ممتلئة الجسم، صغيرة العينين، الجميع يقول إنها تتمتع بذكاء خارق(...) وعندما ناقشه أحمد فى

المسألة، رفض بشكل قاطع، وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا...» (الرواية: ص٢١٧).

ولعل الميزة التى يمكن استخلاصها من هذا التضمين كونه يركز بشكل مركزى على فعل «قال» مما يعطى لخطاب السارد إمكانية مباشرة لرصد الأقوال وتوظيفها لخلق ذلك العنصر الحكائى الذى أشرنا إليه من قبل.

وتكشف لنا بنية المطلع أيضا عن عنصر أساسى يستحضر، تبعا لسياقين مختلفين، علاقة السارد بالمؤلف. ويرتبط السياق الأول بمطلع الفصل الأول (الملاكم الشهيد)، فى حين يرتبط السياق الثانى بالفصل السابع (خاتمة مؤقتة)، حيث يستعيد السارد خطابه دون واسطة المطلع، ويعمل السياقان معا على تكسير طبيعة المسافة التى تربط بينهما مع الحفاظ على ميثاق السارد الذى لا يتماهى مع مقصد المؤلف، وهو الحفاظ الذى يظهر مرة أخرى سلطة السارد من جهة، ويؤشر، من جهة ثانية، على إثارة انتباه القارىء والمتلقى للمسافة التى تفصل بين ما هو روائى وما هو واقعى؛ مسافة تعتنى أساسا بخلق الإيهام لدى ذلك القارىء والمتلقى. ولذلك يأتى الاعتناء بمقصد المؤلف الواقعى ضمن خطاب السارد، أى من داخل السياق التخييلى العام لرواية (الوجوه البيضاء). والسارد، إذ يعمد إلى ذلك، يكسر سلطة هذا السياق التخييلى، حينما لا يستحضر فقط لفظة (المؤلف) من حيث هو ميثاق مرجعى عام، ولكن عند استحضاره، أيضا، لاسم المؤلف الفعلى لهذا النص الروائى (إلياس خورى)، ويبدو الاستحضار الأول واضحا من خلال النموذجين التاليين:

* «(...) وهذه المعلومات والأقوال المنسوبة إلى الزوجة، تم جمعها من مصادر مختلفة(...)، ومن خلال أحاديثها المتفرقة إلى الصديقات والجيران، ومع المؤلف نفسه الذى قام بزيارة منزل السيد خليل أحمد جابر (الرواية: ص١٥).

* «مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع، ولا يعرف أنه لا يعرف شيئا، بينما فى العادة يعرف المؤلف جميع تفاصيل القصة، وخاصة خاتمتها، ويقدمها بالتدريج وببطء والقارىء يستنتج» (الرواية ص ص٢٤٥/٢٤٦).

بينما يرد الاستحضار الثانى فى الصفحة ٢٤٦ من الرواية، يقول السارد:

* «أما فى هذه القصة، فالمؤلف لا يعرف كيف يقدم الأشياء بالتدريج وببطء من أجل إقناع القارىء وتسليته، وحين يكون المؤلف ضائعا بهذه الطريقة فإن المشكلة تزداد تعقيدا، فهل يمكن أن يكون على كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخرو أو سمير عمرو أو فهد بدر الدين أو زين علول أو أبو سعيد أو نديم النجار أو إلياس خورى أو .. إلى آخره..».

إن هذه الأنواع من التضمينات التى تشمل أيضا حتى اهتمام القارىء عبر الإقناع والتسلية داخل عالم التخييل السردى، تحقق صيغا كتابية لاحتمالية الخبر الروائى على مستوى التضمين المرجعى الذى يقترن فى هذا السياق باسم المؤلف الواقعى (إلياس خورى)، وعلى مستوى التضمين النظرى للكتابة الروائية نفسها، وهو التضمين الذى يكون فيه المؤلف، فى العادة، ملما بجميع تفاصيل القصة عند تقديمها بالتدريج للقارىء. إنه قام بزيارة منزل خليل أحمد جابر، وبذلك تظل سلطة السارد المؤطر الوحيد لجميع تفاصيل الإخبار الروائية، عبر هذا الاستقلال والحياد الذى يضعه السارد بينه وبين المؤلف الواقعى ضمن ما تطرحه رواية (الوجوه البيضاء) من وقائع وتوقعات.

٢ / ٤

تمظهر خطاب الشخصية الساردة:

تعدد الرؤى السردية:

إن السارد هو الفاعل فى كل عملية البناء التى فحصناها، وتبعا لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل[١١] الذى ينظم أيضا خطاب الشخصية الساردة عبر العديد من الانتظامات النصية والبنائية، فعلى الرغم من استقلالية تلك الشخصية بفضاء الفصل، فإن هناك دائما مسافة يستقل بها السارد ليؤطر الحدث الروائى. ويبرهن حضور السارد هذا على معرفة كلية بتفاصيل القصص وأحاسيس الشخصيات، كما برهن حضوره على الإحاطة بتشخيص متنوع لتلك التفاصيل. وعلى هذا النحو، نلاحظ أن رواية (الوجوه البيضاء) تعدد فى رؤاها السردية وفى تمظهراتها لخطاب الشخصية الساردة ولخطاب السارد بشكل متسق ومترابط، عبر الكثير من المحاور المرتبطة ببناء العالم التخييلى للرواية وهو يسعى إلى إعادة إنتاج نمط للواقع والتقاط خيوطه ومعالم شخوصه. ومن أهم تلك المحاور يمكننا الإشارة إلى بعضها على أن نعمل على بسط عناصرها فيما بعد: إختفاء السارد وحضوره/الشخصية الساردة باعتبارها شاهدة/ مرتكزات خطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر/ سياقات الحدث التخييلى/ مظاهر التراكب الحكائى. وتستهدف هذه المحاور وغيرها، مما لم نثبته هنا، تعيين تمظهرات خطاب السارد والشخصية الساردة وتحديد أهم وظائف السارد باعتباره نسقا خطابيا يساهم فى تقديم ـ وتنمية ـ تجليات التخييل فى رواية (الوجوه البيضاء). ويهدف هذا القسم من تحليلنا إلى الوقوف عند خطاب الشخصية الساردة فى ارتباطه الجدلى بخطاب السارد، ولهذا الارتباط الجدلى، كما سنلاحظ، عناصره الثابتة واختياراته المرتبطة بالتنامى الحدثى للرواية، ولذلك سنقتصر على تتبع خصوصيات كل خطاب فى ارتباطه بالآخر بغية تبيان تمظهراتهما فى هذا النص الروائى الذى يعدد فى رؤيته السردية ويعطيها أبعادا تستجيب لطبيعة بنائه التخييلى العام.

ويتحدد تمظهر الشخصية الساردة فى الفصل الأول (الملاكم ـ الشهيد) بناء على اعتبار أساسى يجعل السيدة نهى جابر تسرد معلوماتها وأقوالها دون تدخل السارد، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يستقل وحده بعرض أحداث وتفاصيل هذا الفصل الأول الذى يتركب من ثلاث حكايات تسردها السيدة نهى جابر لتقدم تعليلا مرضيا لحادثة مقتل زوجها. غير أن هذا التراكب الحكائى يظل برغم ذلك، خاضعا للرؤية السردية الواحدة التى لا تنوع كثيرا منظورات الحكى الذى يعتمد على تقنية الحوار ليكسر من رتابة السرد، والذى يظل مبئرا على شخصية نهى جابر. إن عدم تدخل السارد يمكن الشخصية الساردة من تقديم نمط معين للسرد، يرتكز أساسا على توظيف ضمير المتكلم من جهة، وتوظيف سرد تذكرى من جهة ثانية، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يعتمد على «العرض» و«السرد»، من منظور أحادى يقدم تلك الشخصية بوصفها شاهدة ومشاركة فى بناء الحدث التخييلى، ليظل هذا المنظور الأحادى ضيقا ومحصورا فيما تدركه الشخصية الساردة.

ويمتد خطاب الشخصية الساردة من صفحة ١٥ إلى صفحة ٤٣ منتجاً تراكبا حكائيا يشتمل على ثلاث حكايات متداخلة تعرض لها نهى جابر باعتبارها أساسا إمكانات محتملة لتفسير مقتل زوجها خليل أحمد جابر. ويأتى هذا التراكب الحكائى وفق الترتيب التالى:

١ ـ حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده (ص١٧ ـ ص٢٢).
٢ ـ حكاية أم عماد الكعدى (ص٢٥ ـ ٢٦).
٣ ـ حكاية الست خديجة (ص٢٨ ـ ص٣٠).

وهكذا، وعبر هذه الحكايات الثلاث، تكشف لنا نهى جابر، باعتبارها شخصية ساردة لهذا الفصل، عن

علاقتها بزوجها خليل أحمد جابر قبل ثلاثة أشهر من وقوع عملية الاغتيال:

«ولكن ماذا أقول، أنا لم أعد أفهم، حصلت أشياء لم أفهم معناها، لم أعد أفهم معنى أى شيء، فجأة تغير خليل، منذ ثلاثة أشهر تغير بشكل كامل»(الرواية ص ص٢٣ــ ٢٤).

وسيركز خطاب نهى جابر على طبيعة هذا التغيير الذى حدث لزوجها قبل أن يغادر المنزل، وبذلك تركز هذه الرؤية السردية على بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر داخل بيته وفى إطار علاقته العائلية مع زوجه.

ويتغير منظور الحكى عند نهى جابر بشكل أساسى من خلال ما ترويه عند تركيزها على الحكايات الثلاث، كما أنها لا تتردد فى إبداء رأيها تجاه احتمالات كل حكاية على حدة، وإن تعددت المواقع ولحظات المعاناة. وكما سبق أن أشرنا آنفا، فإن منظور الحكى يركز على ذكر بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر العائلية مركزا فى ذلك على ثلاث وحدات كبرى:

أ ـ خليل أحمد جابر الإنسان العادى.
ب ـ تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته
ج ـ مغادرته للمنزل.

وبذلك ينحصر منظور الحكى عند هذه الشخصية الساردة فى حدود هذه الوحدات الثلاث، فنهى جابر لا تذكر لنا شيئا مما وقع لأحمد خليل جابر بعد مغادرته للمنزل ، ولا ما وقع له خارجه، ويجدر بنا هنا أن نمثل لهذه الوحدات بأمثله دالة على مضمونها، قبل أن نتقدم فى التحليل لتتضح لنا معطياتها بشكل أفضل:

١ـ خليل أحمد جابر الإنسان العادى: ويركز خطاب الشخصية الساردة فى هذا المحور على طريقة التذكر التى تمكنها من عرض لقائها الأول مع خليل أحمد جابر:

«كان خليل شابا ممتازا، أتى إلى والدى هو والمرحوم والده وطلبا يدى، وأبى قال إنه شاب ممتاز، عمره ٢٥ سنة وأنا أصغر منه بحوالى عشر سنوات، العمر ملائم وهو من عائلة معروفة ومتعلم وموظف، يعنى ابن حكومة، وتم النصيب، ولم أر منه إلا كل الخير...» (الرواية ص١٦).

كما يركز خطابها على أخلاقه العالية، تقول:

«كنت أستمع إليه وهو يفتخر بأنه لا يقبض الرشاوى وأشعر بالحزن، الرشوة أفضل من لا شيء، أطفال وأقساط، ومدارس وغلاء، لكنه كان لا يستمع إلى» (الرواية ص١٧).

٢ ـ تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته: يرتبط الحديث عن تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته عند الشخصية الساردة بالاعتماد على صيغ من التداعى لإعلان خبر العزلة، مما يحيل مباشرة إلى عدم معرفة الشخصية الساردة لما يقع من تغير، ويحيل، فى الآن نفسه، إلى رغبتها فى المعرفة:

«لا أعرف كيف حصل هذا الشيء، والله لا أعرف، قولوا لى لماذا، قولوا لى شيئا، أى شيء، أنا لا أعرف ولا أفهم (...) القصة، لاتوجد قصة، كل شيء حصل فجأة، نهضنا فى الصباح، لكنه لم ينهض من الفراش، قال لى إنه متعب، ولن يذهب اليوم إلى العمل ، خرجت من البيت لكى أشترى بعض الأغراض ثم عدت فوجدته قد أقفل غرفة النوم على نفسه...» (الروايةص٢٤).

٣ ـ مغادرة خليل أحمد جابر للمنزل: وتركز الشخصية الساردة فى فعل المغادرة هذا على حوار قصير يبين بوضوح الظرف العام الذى رافق المغادرة. نقرأ فى صفحة ٤٢ ما يلى:

«جلس فى المطبخ وأكل بيضتين مقليتين دون أن يتفوه بكلمة واحدة. وقف.

ـــ أنا ذاهب.

قال.

ـــ إلى أين؟

ـــ إلى الشغل.

ـــ ولكنها الثالثة بعد الظهر. غدا تذهب.

غادر المطبخ. أخذ من خزانته معطفه الطويل. فتح باب البيت ونزل الدرج ولم يعد. يومها لم أره».

هذه إذن هى الوحدات الثلاث التى تركز عليها الرؤية السردية للشخصية الساردة، وهى وحدات، كما نلاحظ، تعنى أساسا بذكر تفاصيل عن حياة خليل أحمد جابر في بيته، إنه إذن وصف داخلى لحالات الاكتئاب التى لحقت به بتصرفاته الغريبة داخل الغرفة؛ غير أننا إذا تأملنا جليا عناصر التراكب الحكائى لهذا الفصل الأول، أمكننا ملاحظة تركيز الشخصية الساردة على حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده، وهو تركيز لم يأت اعتباطا، ذلك أننا نجد امتداداته على مستوى الوحدات الحكائية الكبرى التى تفصل الحديث عن حياة خليل أحمد جابر ابتداء من العنصر الثانى(ب) والعنصر الثالث(جـ)، وكأن الشخصية الساردة، بذلك، ترد تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته، كما ترد مغادرته للمنزل أيضا إلى تلك الوحدة الحكائية الكبرى (موت الابن أحمد واستشهاده)، على الرغم من أن هذه الشخصية الساردة تقر بأن:

«استشهاد أحمد لم يغير شيئا، أحمد استشهد سنة ١٩٧٦، أى منذ أربع سنوات، لا لم يتغير شىء بقى خليل هو خليل، الحزن هدّه قليلا وظهرت علامات العمر عليه، شاب رأسه كله، لكنه لم يتغير» (الرواية: ص٢٠).

ولعل مايبرر توجهنا السابق، ذلك التصرف الذى بدأ يمارسه خليل أحمد جابر حينما ذهب واشترى كل أنواع المحايات ليمحو، دون كلل أو ملل، قصاصات الصحف التى كتبت عن ابنه الشهيد:

«وكان يمحو، بدأ فى البداية يمحو صور أحمد، يبدأ بالعينين، ثم ينتقل إلى الذقن، ثم الأنف، وكانت الجرائد تتمزق بين يديه، لكنه لم يكن يمل، يشتغل طول النهار ويغمغم، كأن حمى أصابته أو كأن شيطانا ركبه أو لا أعرف(...) ثم بدأ يمحو الكتابة، يمحو اسم أحمد، يبدأ باسم العائلة ثم ينتقل إلى كلمة خليل ثم يمحو اسم أحمد ثم كلمة شهيد، ثم يمحو كل شىء كتب عنه» (الرواية: ص٢٥ــ ٢٦).

غير أن عملية المحو لم تقتصر فقط على المغلف الأسمر الخاص بما كتبته الصحف عن الشهيد أحمد، بل ارتبطت أيضا بالملصق الملون الذى يخصص لكل شهيد:

«وبعد أن انتهى من الصحف انتقل إلى الملصق (...) الملصقات مرمية فى أرض الغرفة، وهو يجلس على ركبتيه (...) يمحو الصورة الكبيرة، يبدأ بالعينين ثم ينتقل إلى الذقن، وعندما تصبح الصورة غائبة عن اللون الرمادى والمزق التى تحدثها المحاية، كان ينتقل إلى الكتابة» (الرواية: ص٣٦).

وبموازاة العناصر السالفة، يبدو أن تركيب الحكاية الثانية من منظور ما تقدمه الشخصية الساردة، وإن كان ينوع فى بنية الخبر الروائى، لا يكشف عن أية علاقة مع خليل أحمد جابر، بل يبدو أيضا أن الشخصية الساردة غير مقتنعة بتبرير «أم عماد الكعدى» لتفسير ما حدث لخليل أحمد جابر، فالأمر لا يتعلق (بالعمر الصعب) كما حدث لمنير الكعدى حينما أغلق عليه، أيضا، باب غرفته وهو فى سن السابعة والأربعين ولم يبرحها مدة أسبوعين (ص٢٦)، ولكن خليل (رجل كامل)

(ص٢٦)، ولا مجال لأى تشابه بينه وبين منير الكعدى. هكذا إذن، يبقى الاحتمال الثالث الذى يقدمه هذا التراكب الحكائى الأولى من خلال عرض الشخصية الساردة لحكايتها مع «الست خديجة» التى تكتب الحجاب وتحضر الأرواح وتتكلم مع ملوك الجان والعفاريت (ص٢٨)، ولعل فى الاستعانة بعلم «الست خديجة» مخرجا لخليل أحمد جابر، غير أن هذا الاحتمال لا يقنع أيضا الشخصية الساردة لتقديم مبرر حقيقى لحالة خليل، فتخلص إلى النتيجة التالية:

«(...) أنا يا عمى لا أومن بقصص الجان والعفاريت، حكاية القط لا معنى لها، تجليط، كله تجليط، يضحكون عليها ويأخذون المال» (الرواية: ص٣٤).

يتضح لنا مما سبق عرضه بخصوص حدود الرؤية السردية عند نهى جابر، باعتبارها الشخصية الساردة لهذا الفصل، أنها رؤية تركز على تراكب حكائى ثلاثى الأبعاد يشغل فضاء هذا الفصل ويركز على عناصر الحكاية الأولى وامتداد آثارها النفسية والعاطفية على تصرفات خليل أحمد جابر وسلوكه، كما تتميز هذه الرؤية السردية بتركيزها على علاقة نهى جابر بزوجها قبل ثلاثة أشهر من وقوع هذه الجريمة «المروعة الرائعة»، دون أن يتدخل السارد فى توجيه مسار الأحداث، باستثناء ملاحظته الواردة بين قوسين التى تفسح المجال لتصوير نهى جابر واقفة أمام صورة ابنها. يقول السارد:

«المرأة تنظر إلى صورة ابنها فى ثياب الملاكم، تنهض باتجاهها، تمسحها بكفها، وتقف طويلا صامتة أمامها» (الرواية: ١٨).

ويمتد الفصل الثانى من رواية (الوجوه البيضاء) من صفحة ٤٥ إلى صفحة ٧٤، وتركز فيه الشخصية الساردة «على كلاكش»، على بعض اللحظات العابرة التى تخص خليل أحمد جابر بعد مغادرته للمنزل، وترتكز الرؤية السردية، فى هذا الفصل أيضا على غرار الفصل الأول، على تراكب حكائى يشتمل على أربع حكايات يفترض ضمنيا توحدها بالسياق العام للحدث التخييلى المتمثل فى مقتل خليل أحمد جابر، ويتميز هذا الفصل بحضور لصوت السارد الفعلى وتدخلاته فى توجيه مسار خطاب الشخصية الساردة وتراكبه الحكائى. وقبل أن نفصل الحديث عن خصوصيات ذلك الصوت السردى، نرى لزاما علينا أولاً عرض معطيات ذلك التراكب الحكائى حتى تتضح لنا بعض تجلياتها النصية وأبعادها على مستوى التركيب النسقى لهذا الفصل الثانى:

١ ـ **الحكاية الأولى:** حكاية الطبيب الأرمينى خاشتادوريان وزوجه .

٢ ـ **الحكاية الثانية:** علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج.

٣ ـ **الحكاية الثالثة:** حادثة سرقة سيارة على كلاكش.

٤ ـ **الحكاية الرابعة:** لقاء على كلاكش بخليل أحمد جابر.

وكما سيتضح لنا فيما بعد ، فإن الشخصية الساردة لا تقوم وحدها بسرد عناصر هذا التراكب الحكائى، وإنما تتعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل بتعدد مواقع كل حكاية على حدة، تبعا لما يؤطرها من سياقات ومواقف تنطلق من سياق خروج خليل أحمد جابر إلى الشارع، وتمتد إلى موقف لقائه بعلى كلاكش فى نهاية هذا الفصل.

لقد سبق لنا أن أشرنا، عند مقاربتنا لبعض ما يميز الفصل الأول من معطيات تخص الرؤية السردية، إلى أن الشخصية الساردة «نهى جابر» قد ركزت فى خطابها على الامتدادات أو التصعيدات النفسية لأثر استشهاد أحمد الابن على خليل أحمد جابر، وذلك عبر تتبعنا

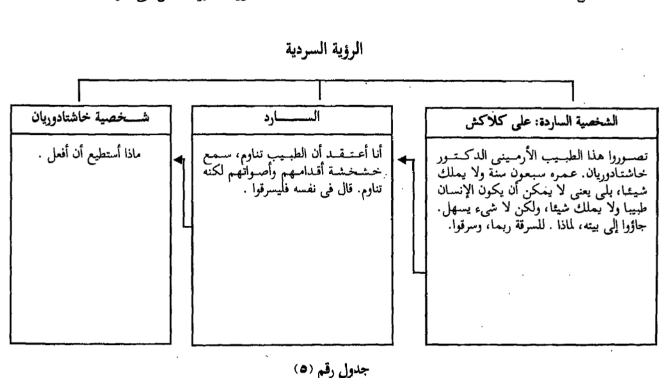
لبعض مواقف هذا الأخير خلال عزلته داخل غرفته. ونحن إذ نذكر بما يميز هذه الرؤية السردية من تركيزها على هذا البعد النفسى، فما ذلك إلا لأن الشخصية الساردة «على كلاكش» فى هذا الفصل الثانى، تركز، ومن موقع خاص بها، على آثار التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية، وعدم الاهتمام، فى مقابل ذلك، بالبعد النفسى الذى تم التركيز عليه فى الفصل الأول؛ فلا غرو إذن أن تستهل الشخصية الساردة خطابها بالتركيز على أهمية آثار ذلك التفكك الاجتماعى. تقول الشخصية الساردة :

«شيء محير أن لا أعرف ماذا يحصل، أن أقول إنها اضطرابات نفسية لا معنى لها.. لكن، ألا يستطيع أحد ضبط الجريمة.. الجريمة تنتشر كأنها الوباء، الطاعون يأكلنا من الداخل.. هذا هو التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية» (الرواية: ص٤٥).

وتنتقل الشخصية الساردة، بعد هذا التحديد الأولى مباشرة، إلى الحديث عن الحكاية الأولى الخاصة بالطبيب الأرمينى خاشتادوريان وزوجه، غير أن الرؤية السردية لهذه الشخصية الساردة تقتصر فقط على تقديم تصور عام لهذه الحكاية ومن موقع محايد، ليتدخل السارد مقدما توضيحا أوليا فى شكل اعتقاد لا يتعدى الجملة الواحدة، قبل أن يترك المجال لشخصية خاشتادوريان التى لا تستولى على سرد تفاصيل الحكاية، وإنما تكتفى فقط بصياغة التساؤل، ليأخذ السارد بعد ذلك موقعه فى سرد تفاصيل بعض عناصر الحكاية. وبإمكاننا التمثيل لهذه السياقات التعبيرية بالفقرة التى تؤشر على ماسبق عرضه ضمن صفحة ٤٦ من الرواية، [فى الجدول رقم (٥)] .

هكذا إذن، تتعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل التى تتقاسمها كل من الشخصية الساردة والسارد والشخصية الروائية انطلاقا من لحظات رصد معينة تبين أيضا عن تعدد فى المنظورات الحكائية التى تمنح الشخصية الروائية دور الفاعل فى سرد الأحداث بنفسها،

الرؤية السردية



الشخصية الساردة: على كلاكش	السارد	شخصية خاشتادوريان
تصوروا هذا الطبيب الأرمينى الدكتور خاشتادوريان. عمره سبعون سنة ولا يملك شيئا، بلى يعنى لا يمكن أن يكون الإنسان طبيبا ولا يملك شيئا، ولكن لا شيء يسهل. جاؤوا إلى بيته، لماذا . للسرقة ربما، وسرقوا.	أنا أعتقد أن الطبيب تناوم، سمع خشخشة أقدامهم وأصواتهم لكنه تناوم. قال فى نفسه فليسرقوا .	ماذا أستطيع أن أفعل .

جدول رقم (٥)

بحيث يصبح بالإمكان أن تقاس أهمية الشخصية حسب آثار غيابها، فكيف نحكى الحكايات بدونها ؛ نلخصها، نحاكمها، نتحدث عنها، نتذكرها؟[١٢]. من هذا المنظور، تساهم الشخصية الروائية فى سرد الوقائع من منظور خاص بها ضمن النسق التخييلى العام لخطاب السارد الذى يظل المؤطر الوحيد لكل من خطاب الشخصية الساردة وخطاب الشخصية الروائية، ما دامت الشخصيات تمثل شخوصا، حسب الموجهات الخاصة بالتخييل[١٣]. ولذلك ، غالبا ما يمنح السارد فى رواية (الوجوه البيضاء) سلطة الحديث للشخصية الروائية، فتتقاسم بذلك الأدوار ـ على الأقل فى هذا الفصل الثانى ـ بين هذه المحافل التخييلية الثلاثة لتتعدد الرؤى السردية وتتعدد، بالتالى، منظورات المحكى، بخلاف الفصل الأول الذى ظل مؤطرا بصوت الشخصية الساردة (نهى جابر) واختفاء السارد، مع الاستعانة بصوت الشخصية الروائية باعتبارها شخصية مساعدة فى صوغ مسار التراكب الحكائى كما لاحظنا ذلك سابقا. وهكذا إذا كان السارد والمسرود له محافل داخلية (التلفظ ـ المتلفظ به) مقامة ضمن وعبر النص، «كائنات من ورق»، فهى أيضا، إذا أضفنا إلى ذلك أنه بإمكانهما أن يكونا داخل ــ حكائيين Intra- Diégétiques (مساهمين فى الحدث)، سنتفق على أنه سيصبح من الصعب إقصاء مقولة الشخصية من تحليل السرد، وبالمقابل إقصاء (إبعاد) السرد من تحليل الشخصية. هذا بالإضافة إلى أنه داخل العلاقة بين السرد ــ الشخصيات يتبنين المنظور السردى، وجهة النظر والتبئير[١٤]. هذه إذن اعتبارات أولية علينا أن نأخذها بعين الاعتبار، لأننا نفترض أن الشخصيات توجد، تتصرف، تشاهد، تعلم، وتتكلم ضمن وعبر التخييل، وضمن وعبر السرد[١٥]، بحيث يمنحها السارد دورا فاعلا فى توجيه مسار الأحداث والتشديد على حضورها داخل النص الروائى، فتتولى بنفسها عملية السرد والحكى، ولعل فى هذا ما يطرح علينا سؤالا وجيها: هل تؤدى الشخصية بهذا المعنى دورها المباشر فى استقلال عن أى سارد، أم أن وجودها الشخصى هو فى المحصلة النهائية من وجود سارد يحايثها؟ وبعبارة أخرى: هل يكفى أن تتكلم الشخصية فى العمل الأدبى بضمير الأنا حتى ينتفى دور السارد الثاوى خلفها؟[١٦] لقد اعتمدنا إعادة طرح هذا السؤال ضمن هذا السياق تحديدا، بالنظر إلى ما تقدمه رواية (الوجوه البيضاء) من خصوصيات تعدد وتداخل الرؤية السردية، على الأقل فى هذا الفصل الثانى، ذلك أننا نجد حضورا متوازيا لصوت الشخصية الساردة ولصوت السارد، كما نلمس حضور صوت الشخصية الروائية، أو بالأحرى الشخصيات الروائية التى تتكفل بسرد ما وقع لها بشكل مباشر وغير مستقل، بحيث يظل سردها مؤطرا بالقدر الذى يسمح به السارد، وبالقدر الذى تسمح به الشخصية الساردة. وبالنظر إلى هذه المعطيات، يتضح لنا أن الشخصية الروائية لا تؤدى دورها المباشر فى الحكى باستقلال عن صوت السارد، وبالتالى فإن وجودها مرتبط بالسارد الذى يحايثها ويثوى خلفها.

وعلى هذا النحو، تتعدد طرائق تقديم الحكاية الأولى من الحكايات الأربع المشكلة للتراكب الحكائى الذى يحتوى عليه هذا الفصل من رواية (الوجوه البيضاء)، حيث يتم التركيز، وبالتتالى، على ثلاث رؤى سردية مختلفة المواقع يمثلها صوت الشخصية الساردة (على كلاكش)، والسارد، والشخصية الروائية (الطبيب خاشتادوريان وزوجه). وتركز هذه الحكاية الأولى على مقتل الدكتور بمنزله من قبل ثلاثة شبان: سمير الصمد، وأحمد الحسينى، وعاصم كلاج، واغتصاب زوجه من طرف سمير قبل قتلها هى الأخرى، وقد كان هدف الشبان الثلاثة متمثلا فى سرقة منزل الدكتور، غير أنهم لم يظفروا فى النهاية إلا بسوار الزوجة. وهكذا، يتم تقديم هذه الحكاية اعتمادا على تعدد للرؤية السردية كما أسلفنا، وهو التعدد الذى ينطلق من صوت الشخصية الساردة:

«هل هذا معقول، أنا قرأت الخبر فى الجريدة، كما قرأت خبر السيد خليل، هل معقول، ثلاثة مسلحين يقتحمون الشقة، يقتلون الطبيب ويغتصبون زوجته ثم يقتلونها، ويسرقون ويذهبون. امرأة عمرها ٦٥ سنة تغتصب من قبل شاب فى التاسعة عشرة هل يمكن أين نحن، وهذا ما جرى للمسكين خليل الله يرحمه، عذبوه وقتلوه، هكذا قرأت فى الجريدة، لكننى رأيته ولم يكن يفعل شيئا، كان مثال الرجل المسالم، صحيح أنه كان يقف على الرصيف ويلتفت يمينا وشمالا، لكن هذا ليس ذنبا حتى يموت بهذه الطريقة البشعة» (الرواية: ص٥٢).

يمكننا فى البدء أن نلاحظ أن تعدد الرؤية السردية يشمل أيضاً إعادة سرد الحكاية نفسها من منظورات متعددة لها امتداد بالحكاية الإطار، الشىء الذى يجعل هذه المنظورات تكشف لنا عن سياقات حكائية تتعالق فيما بينها تركيبيا من خلال تدخل السارد نفسه، فنعيد، من جديد، تعرف حكاية مقتل الطبيب بعد اغتيال الجناة الثلاثة الذين يتحولون إلى ساردين، يسرد كل واحد منهم جزءا من الحكاية التى يظل السارد مؤطرا لها وحاضرا فى تقديمه لكل منظور على حدة، وتلك خاصية يعدد من خلالها السارد أيضا شكل حضوره تبعا لتشكل تعبيرى يتروح بين:

(أ) : التعبير التقديمى: وهو أسلوب محايد يكتفى من خلاله السارد بدور المقدم، ولعل النموذج التالى يوضح لنا هذا التشكل فى عموميته:

«عاصم يروى: سيدنا القضية بسيطة. كنا نريد السرقة ، نحن طفرانين، والجميع صاروا أغنياء، وعرفوا أن الطبيب يمتلك مجوهرات ثمينة...» (الرواية: ص٥٤)(١٧).

(ب) : التعبير بالخبر المنقول: حيث يعمد السارد إلى صياغة تعبير عبر أسلوب غير مباشر عادة ما يستهله بفعل(قال) ، ليؤشر على ارتباط أسلوبه غير المباشر بأسلوب الشخصية الروائية ـ الساردة وهى تعيد صياغة الحكاية من الموقع الذى حدده لها هذا السارد. ومن أجل توضيح هذا التشكل التعبيرى الثانى، نكتفى فى هذا السياق بالنموذجين التاليين:

* «يقول سمير إنه لم يفكر بالأمر مسبقا، حدثت المسألة بالصدفة، وعندما وضع أحمد يده على فمها لمنعها من الصراخ، وكنت أنا أجلس على حافة السرير مستعدا لمساعدته، رأيتها تحاول القفز...» (الرواية: ص٥٥).

** « قال إنه أمسك بها من فمها. لكنه فوجىء. فوجئت به فوقها. ثم بدأ يضاجعها وأنا أنظر» (الرواية: ص٥٦).

وبالنظر إلى هذين التشكلين التعبيريين المرتبطين بحضور السارد، يتضح لنا جليا أنهما تشكلان يتراوحان بين ثلاثة محاور، يمكننا حصرها فيما يلى بهدف تحديد خلاصتنا الأولية:

(١) المحور الأول، ويمثله التشكل المحايد (النموذج أ).

(٢) المحور الثانى، ويستند فى طرائق صياغته علي «خطاب منقول» يحتفظ «بالمضمون» التعبيرى للشخصية ويلخصه تبعا للتقديرات الانفعالية للسارد (النموذج ب ـ *).

(٣) المحور الثالث، ويعتمد فيه السارد على«أسلوب مباشر» لا يخضع فيه الخطاب لأية تعديلات نظرا للطابع الاستنادى الذى يميزه. (نموذج ب ـ * *).

تلك إذن بعض الخصائص التى تميز هذا الفصل الثانى على مستوى تعدد الرؤى وتمظهرات السارد

ضمنها. وإذا كان التراكب الحكائى (علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج ـ وحادثة سرقة على كلاكش) لا يخرج عن الإطار السابق، فإنه يتميز بسيطرة لصوت الشخصية الساردة ودورها المباشر فى سرد تفاصيل هذا التراكب الحكائى استنادا على ما تبقى فى الذاكرة : «على كلاكش يتذكر» (الرواية: ص٥٩)، غير أن المظهر اللافت للنظر فى هذه التراكب الحكائى يتمثل أساسا فى استناد الشخصية الساردة على خاصية الحوار ضمن السياقات الحدثية، مما يفسح المجال مرة أخرى لتنويع مظاهر الأدوار السردية وتعدد رؤاها عبر خاصية الحوار تلك:

«سألتنى ماذا كان يريد منى عندما أغلق باب الصالون.

ـ لاشىء، مجرد تفاصيل عن البيت الجديد.

ـ أنت كذاب. سمعت اسم ناديا. ماذا قال عن ناديا.

ـ لا شىء. وأمسكت الصحيفة، مدعيا القراءة» (الرواية: ص٦٢).

وبالنظر إلى ما وصلنا إليه من تحليل لهذه التحديدات المرتبطة بطبيعة التراكب الحكائى وعلائقه بتعدد الرؤية السردية، أصبح بإمكاننا طرح التساؤل التالى الذى سننتقل من خلاله إلى محور آخر من هذا التحليل: ماعلاقة طبيعة ذلك التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه، بالحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، وما أبعاد هذه الحادثة على مستوى الرؤية السردية للشخصية الساردة ؟

تمكننا القراءة الأفقية لهذا الفصل من الرواية من تتبع علاقة طبيعة هذا التراكب الحكائى بالحكاية الإطار من خلال مستويات متعددة، لها ما يبررها استنادا إلى ما تعكسه الرؤية السردية للشخصية الساردة من مواقف لها خصوصياتها وأبعادها الدالة؛ وتمكننا مشروعية القراءة الأفقية من تتبع مختلف المراحل التى تطبع لقاء على كلاكش بخليل أحمد جابر، وهو اللقاء الذى عادة ما يتم فى الخارج، على عكس الفصل السابق؛ حيث كان لقاء نهى جابر مع خليل يتم فى الداخل، أى داخل المنزل.

أما فى الفصل الثانى فنلاحظ :

(١) تركيز الرؤية السردية فى هذا الفصل على أهمية البعد الاجتماعى الذى عادة ما يصاحب الحروب الأهلية، واعتبار الاضطرابات النفسية لا معنى لها، وبالتالى فإن الدلالة المصاحبة لهذه الرؤية تخضع لطابع احتمالى يعنى بالبحث فى ظروف الحياة الاجتماعية.

(٢) تعدد الرؤية السردية لرصد مختلف تفاصيل التراكب الحكائى من خلال تعدد للأصوات الساردة.

(٣) احتفاظ السارد بدور المؤطر العام لهذا التراكب الحكائى وفق تشكلات تعبيرية تنوع فى بنية الخبر الروائى.

يمتد فضاء الفصل الثالث من صفحة ٧٥ إلى صفحة ١٢٦ مشكلا بذلك، على غرار الفصل السابق، تراكبا حكائيا يمظهر توظيفات موازية لصوت السارد وصوت الشخصية الساردة (فاطمة فخرو، أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)، من خلال تعدد ضمنى للرؤية السردية وأبعادها المؤشرة على دور السارد الفاعل ضمن إطار ما يقدمه هذا الفصل من معطيات حكائية. ويمكننا إجمالا تحديد عناصر هذا التراكب الحكائى فيما يلى:

(أ) الابن على فخرو وحكاية موته من على السطح.

(ب) حكاية محمود فخرو وقتله على أيدى المسلحين.

(ج) علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر.

وتشدد هذه العناصر الثلاثة على حضور السارد ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، فيغدو صوت السارد ممثلا لعناصر حكائية من بين أصوات أخرى للشخصيات الساردة التى تتمم من مواقعها الخاصة أجزاء كل حدث حكائى، وبذلك تعرف تمظهرات الرؤية السردية تراكبا موازيا آخر يتعالق مع معطيات هذا التراكب الحكائى، وفق مظاهر السياقات الحدثية ودورها فى صياغة العناصر التخييلية لفضاء هذا الفصل من الرواية. إن حضور السارد الفعلى، إذن، ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، يؤشران على «معرفته الكلية» لمعطيات كل مسار عبر تدخلاته المحددة والمركزة التى تفصح عن سلطته وأدواره النصية الراصدة لأفعال ومواقف الشخصية الساردة، وتلك هى خاصية التراكب الموازى الذى يتعالق مع التراكب الحكائى الذى حددنا عناصره أعلاه؛ فيصبح بذلك السارد مشاركا فى بناء العالم الحكائى، ونسقا خطابيا له خصوصياته ودلالاته، وبإمكاننا التمثيل لهذا التراكب الموازى بالفقرات النصية التالية بوصفه خطوة أولية لتوضيح معالم ذلك التراكب الذى لا يخرج عن قاعدة يتخذ وضعها توزيعيا وفق ما يلى:

١ـ خطاب الشخصية الساردة ← ٢ ـ خطاب السارد.

ـــ «شو هالمصيبة، مصيبة جديدة، من يوم ما خلقنا و مصائب.

وفاطمة فخرو لا تفهم الآن أسباب هذا الوضع الجديد، فهى لا علاقة لها بالرجل لا من قريب ولا من بعيد..» (الرواية: ص٧٥).

من ذلك أيضا الفقرة النصية التالية:

«ـ لماذا يجروننى إلى هنا.

تسأل وهم ينظرون إليها بعيون مليئة بالغضب ويوجهون إليها أسئلة لا تحصى» (الرواية: ، ص٧٦).

ومن ذلك أيضا:

«المصائب، والمصائب تتبعنى، منذ أن جاء بها من هناك ثم أمسك بها من يدها وأتى بها إلى بيروت» (الرواية: ص٧٧).

على أن هذا التراكب الموازى، بين خطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد، يعرف عدة مظاهر لعل أهمها ذلك التقابل الذى يقيمه السارد فى حالة تلفظ الشخصية بخطاب حوارى مباشر يظل عبره خطاب السارد مستقلا وراصدا لعناصر وضع الحوار المباشر. ونكتفى للتمثيل على مظاهر هذا التقابل بالفقرة التالية:

« ـ أنا لا أستطيع أن أنسى السيارة.

قالت فاطمة لزوجها وهم يدخلون إلى بناية فى القنطارى.

ـ هذا بيتنا الجديد.

قال محمود لزوجته.

وكان بيتا كاملا، تلفزيون وراديو وبراد وكل شىء.

ـ السيارة جميلة ومريحة.

قالت فاطمة» (الرواية: ص٨٦).

وإذا بحثنا عن أساس لسانى للتمييز بين كلام الشخصيات الروائية (الساردة) و كلام السارد، فإنه يتوجب علينا، من البداية ، أن نلجأ إلى التعارض بين كلام الشخصيات الروائية (الأسلوب المباشر) و كلام السارد. ومثل هذا التعارض من شأنه أن يفسر لنا؛ لماذا نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو التمثيل أو العرض، بينما يختفى هذا الشعور حينما يكون المستخدم هو الحكى. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع، فى كل عمل أدبى، بوضع خاص[١٨]، ينوع فى بنية الخبر الروائى. واستنادا إلى هذا التنويع الذى يمظهره التراكب الحكائى الموازى على مستوى خطاب الشخصية

وخطاب السارد، تقدم لنا حكاية موت على الابن وحكاية موت محمود فخرو على أيدى المسلحين، وتعرف كل حكاية التمظهر نفسه الذى حددنا بعض معالمه فى الفقرات السابقة، والمؤشر على الحضور الفعلى لصوت السارد الممتلك لرؤية من الخلف يرصد عبرها، ومن خلالها، مختلف التفاصيل:

«ركضت فاطمة.. نزلت مسرعة، كان الصبى مهشما، كتلة من الدم والعظام المكسورة والثياب، ورأت وجه فادى، كان شيئا مختلفا. وجه يرتعد، وهو يرتجف ويصرخ ويبكى، ثم انحنى على الصبى وحمله إلى المستشفى» (الرواية: ص٨٥).

«تقدمت باتجاهه، لكن الرصاص كان يئز فى الغرفة، وقفت فى الزاوية المقابلة انحنت. وهو يقف، يركع، رأت الدم، لم يكن يحمل مسدسه، كان الدم، يركع، ثم ينحنى ويسقط على جنبه الأيسر» (الرواية: ص١١٩).

وتتقدم الرؤية السردية فى هذا الفصل الثالث فى تعالقها مع التراكب الحكائى، بخصوص علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر، مؤطرة بصوت السارد الفعلى فى مواقع متعددة من فضاء هذا الفصل، مقدمة بذلك مجموعة من المعلومات الإضافية حول وضع خليل أحمد جابر بالخارج عبر الكثير من الحوارات التى تقيمها معه فاطمة فخرو التى يعبر من خلالها عن الكثير من همومه وتداعياته الذاتية من زوايا متعددة تنفتح عنده على إحالات تلامس الظروف المحيطة به وتبرر فى آن تصرفاته السلوكية، فعبر التداعى إذن، يمنح السارد لشخصية خليل أحمد جابر سلطة الكلام والاستذكار واستبطان علائق ثاوية فى أعماق الذاكرة، بوصفها عناصر يصبح من خلالها السارد مجرد وسيط فى نقل تفاصيلها وتحققاتها الكلامية التى تكسر من خطية ذلك التراكب الحكائى المؤطر لبنية المحكى فى هذا الفصل، عبر صيغ خطاب غير مباشر يحافظ على نسقيّة الترابط العام لعناصر ذلك التراكب. يقول السارد:

«تسأله عن اسمه

يسعل وهو يخرج عجوة الزيتون من فمه، ثم

يقول لها إنها امرأة عظيمة ويحدثها عن أمه» (الرواية: ص٨٩).

وتساهم صيغ التداعى المشار إليه سابقا، فى خلق وحدات حكائية تعلن من خلالها شخصية خليل أحمد جابر عن إيحاءات استذكارية وأحداث مشتتة. من ذلك مثلا، حديث أحمد جابر عن أمه التى ذهبت لزيارة قبر الرسول ولم تعد (ص٨٩)، وحديثه عن الشراشف البيضاء وعن أحمد وابنه (ص١٠١)، أو عن الملاكمة (ص١٠٢)، الذى يظل حديثا يخضع بدوره لصيغ خطاب مزدوج يتراوح بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، مستجيبة بذلك لطبيعة هذيان خليل أحمد جابر، موقف الهذيان هذا الذى تتعاطف معه فاطمة فخرو، وكما ينص على ذلك تدخل السارد:

«وفاطمة تعلم بماذا تجاوبه، إنه يهذى، لكن الحق معه، ربما الحق معه» (الرواية: ص١٠٣).

بهذه الاعتبارات، وغيرها، تنوع الرؤية السردية فى هذا الفصل من طرائق تعددها، وهو التعدد الذى لا يلغى حضور السارد ودوره فى توجيه مسار الحدث/ الأحداث، على الرغم من أنه يمنح الشخصية الساردة مسافة تمكنها من التعبير عن همومها وتصوراتها وهذيانها، إلا أنها مسافة تظل مؤطرة من قبل هذا السارد العالم بذلك الحدث وتلك الأحداث التى تنوع فى تحققات هذه الرؤية السردية.

ويمتد الفصل الرابع من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥٩، وهو فصل يتميز عن الفصول السابقة بتركيبة خاصة وبأبعاد دلالية مغايرة للتى حددنا بعض معالمها آنفا، ذلك أنه فصل يخلو من المطلع الذى عودنا السارد فى الفصول السابقة أن يفتتح به الحكاية؛ وعلى الرغم من غياب هذا المطلع التعريفى الذى يخصص كل فصل لشخصية ساردة، فإن بنية هذا الفصل تظل أيضا خاضعة لتعدد الرؤية السردية تبعا لتعدد الشخصيات الساردة.

وينقسم الفضاء النصى لهذا الفصل الرابع المعنون بـ (الكلب) إلى ثلاثة أقسام مركزية، يمتد القسم الأول من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥١، يؤطره صوت السارد الفعلى الذى يعرض لنا تركيبة حكائية تنمو علائقيا من بدء الحديث عن حادثة «بنك أوف أمريكا» واعتقال زين علول فالعثور على جثة خليل أحمد جابر، بينما يمتد القسم الثانى من صفحة ١٥١ إلى صفحة ١٥٩، تؤطره حكايتان مترابطتان فيما بينهما: حكاية الطبيب غسان بيطار ابن الدكتور مروان بيطار، وحكاية الدكتور سليم إدريس، لينفتح هذا القسم على قسم ثالث يختص بنشر النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى د.مروان بيطار، كما صدر فى صحف بيروت صبيحة يوم ٢٣ نيسان (أبريل) ١٩٨٠.

ويساعدنا هذا التقسيم الفضائى الأولى على إبراز طابع التراكب الحكائى الذى ينظم هذا الفصل، وهو التراكب الحكائى الذى يكشف أيضا عن تعدد فى الرؤية السردية انطلاقا من الحضور الإجبارى للسارد، وهو الحضور الذى يحقق لدى القارىء استراتيجية خاصة للتواصل تحافظ على دور السارد فى تقديم التفاصيل ومراحل تحققها، إنه الحضور القائم على معرفة كلية ورؤية من الخلف تمكنه من اكتساب معرفة بذاته وببقية الشخصيات الساردة وبالعالم التخييلى الذى يعرضه ويحكيه، استنادا إلى مصادر متعددة ومتنوعة تكشف عن وظيفة إثباتية أو تصريحية يعلّم من خلالها السارد على مصادر خبره التخييلى، وإذا كانت الإشارات التى تخص خليل أحمد جابر فى هذه الفصل تقتصر فقط على العثور على الجثة (ص ١٤٨)، ونشر النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى الدكتور مروان بيطار (ص ١٥٧)، فإن تراكبه الحكائى المؤطر لخطاب السارد ينوع فى أبعاده الدلالية المرتبطة بتلك الإشارات؛ هكذا تشكل حادثة «بنك أوف أمريكا» مطية للحديث عن مقتل الأمريكى جون كرونرد ماكسويل من قبل المناضل على شعيب، ويعتمد السارد فى صياغة تفاصيل هذه الحادثة على خبر صحفى يتكفل بقراءته أبو خليل. يقول السارد:

«أبو خليل يقرأ:

«الذى قتل الأمريكى جون كرونرد ماكسويل هو على شعيب الذى أفهم ماكسويل، بواسطة أحد الرهائن، لأنه يجهل الإنجليزية، أنه يريد قتله، لأن مهلة الإنذار التى أعطاها للسلطة انتهت. فقال له الأمريكى متوسلا، لا تقتلنى، ثم أطلق على شعيب النار على الأمريكى فى ظهره فسقط الأمريكى على بطنه يصرخ ويتوسل لعلى الذى رفسه مع مسلح آخر، يعتقد أنه جهاد أسعد، وأطلق عليه الرصاص مجددا، فأصابه فى صدره وفارق الحياة» (الرواية: ص ١٣٤).

وإذا كان هذا الخبر الصحفى يشكل «إيهاما مرجعيا»، أى إشارة سميائية متغيرة عن الواقع الحدثى، مادام الأمر يتعلق «بلغة صحفية» مدمجة داخل النص فى شكل استشهاد على لسان «أبو خليل»[١٩]، فإن الخبر نفسه يخلق امتدادا حواريا يكذب ما ورد فى هذا الخبر من معلومات:

«ـ هل هذا معقول يا شباب. هذا حرام.

يقول أبو خليل.

ـ ثم نحن مع إسرائيل، الحرب هناك. هذا غلط.

ـ هذا كذب. كذب.

قال زين علول.

ـ على شعيب لم يقوصه من ظهره، قوصه فى صدره، نحن لا نقوص من الظهر، هذا كذب. الدولة تكذب» (الرواية: ص١٣٤).

ولذلك أيضا تم اعتقال زين علول واستنطاقه وتعذيبه، لأنه قال أشياء قد يفهم منها أنه يدعو إلى حمل السلاح ضد السلطة والانتماء إلى تنظيم على شعيب (ص ص١٣٥ـ ١٤٠)، وهكذا يبدو أن هذا التراكب الحكائى الأول (حادثة بنك أوف أمريكا ـ اعتقال زين علول) يسعى لتأكيد ضرورة وضع حادثة خليل أحمد جابر فى إطارها السياسى الصحيح، فى المواجهة الحاصلة على الأرض اللبنانية، فى الحرب الأهلية المتفاقمة، وفى الصراع العام القائم فى المنطقة العربية إجمالا، ويصبح التفكير فى مقتل خليل تفكيراً ليس فى البعد الاجتماعى أو الطبقى وحسب، بل أيضا، وبخاصة، فى البعد السياسى الذى يمثله[٢٠].

وإذا كانت الرؤية السردية فى القسم الثانى من هذا الفصل، تضعنا أمام التمظهر نفسه الذى أشرنا إليه سابقا بخصوص الرؤية من الخلف وامتلاك السارد وضعا يمكنه من تتبع تفاصيل الحكاية، عبر معطيات الخطاب المباشر المرتبط بصيغ الحوار، أو الخطاب غير المباشر والمنقول، فإن هذا القسم يمتلىء أيضا بأبعاد دلالية تظل مرتبطة بالإطار العام للتراكب الحكائى كما يعرضه القسم الأول من هذا الفصل، وبذلك يضعنا هذا القسم الثانى أمام التشكل الخطابى نفسه لمحفل السارد، وهو التشكل الذى يخصب أبعاد الرؤية السردية ويعدد تمظهراتها قصد إغناء تلك الأبعاد الدلالية على مستوى التخييل، فى ارتباط بالكلية التكوينية العامة لهذا الفصل الرابع المتميز بنائيا وحكائيا، باعتماده على إنتاج «إشارات سميائية» تخلق الإيهام المرجعى الضرورى لتشكيل احتمالية الحدث التخييلى سواء على مستوى «الخبر الصحفى»، أو على مستوى «النص الحرفى لتقرير الطبيب الشرعى»، وبذلك يرتكز هذا الإيهام المرجعى على ضرورة قراءة (الوجوه البيضاء) باعتبارها نصا روائيا يتوازى مع واقع محتمل يجاوز تقديرات الواقع الخالصة.

لقد تبين لنا، فى تحليلنا السابق بخصوص المعطيات المرتبطة بالخبر الصحفى، أنها معطيات تنهض على محمول معرفى وإخبارى يستثمره السارد حينما يعتقد بوجود مبرر لحضور ذلك المحمول، فبين إخبار البطل والعلم الكلى للروائى، هناك أيضا إخبار السارد، وهو إخبار لا يحيل إلى عدم معرفة السارد (برغم أنه يرد على لسان شخصية أبى خليل)، بقدر ما يغيب وجهة نظره التى ترد ضمنيا فى خطاب الشخصية الساردة، بشكل غير مباشر.

وتخضع هذه الاعتبارات، من جهة أخرى، للتواظف والتشارط نفسيهما المرتبطين بالمحمول المعرفى والإخبارى الذى يؤشر عليه تقرير الطبيب الشرعى لجثة خليل أحمد جابر، وهو التقرير الذى يتعامل مع عملية الاغتيال تلك بشكل موضوعى وعلمى، وفق طبيعة تقريرية تتحكم عادة فى صياغة التقرير الطبى لتشريح الجثث، على غرار التقرير الذى أنجزه د. مروان بيطار؛ ويتركب التقرير من خمسة محاور: الكشف الخارجى/ البطن/ القفص الصدرى/ اليد اليسرى/ الرأس. ولهذا التقرير الطبى امتدادات علائقية على مستوى بنية النص الروائى باعتباره كلاً، بحيث تتم الإحالة إليه فى موقعين اثنين: يكمن الموقع الأول فى افتتاحية هذا النص الروائى

أو مدخله، حيث نقرأ ما يلى: «(...) ويستطيع القارىء أن يكتفى بقراءة تقرير الطبيب الشرعى» (الرواية: ص١١)، بينما يرد الموقع الثانى فى خاتمة الرواية المؤقتة بوصفه تعليلاً أو تبريراً لعدم إمكانية انتحار خليل أحمد جابر، وهذا أمر مستبعد، مادام تقرير الطبيب الشرعى :

«يؤكد استحالة أن يطلق الرجل النار على نفسه بالطريقة التى وجدت فيها الجثة (...) ضمن المستحيل أن يكون قد عذب نفسه بهذه الطريقة الوحشية. فتقرير الطبيب الشرعى واضح وصريح، لجهة تعرض الشهيد لتعذيب شديد يمكن مشاهدة آثاره» (الرواية: ص٢٤٦).

ومن ثمة، فإن احتواء هذا النص الروائى لتقرير الطبيب الشرعى يجد صداه فى مدخل الرواية وخاتمتها وفق علاقة امتدادية يركز فيها السارد على عدم انتحار خليل أحمد جابر.

ويعرف الفصل الخامس، كغيره من فصول رواية (الوجوه البيضاء)، تراكبا حكائيا متعددا يعرض معالمه فهد بدر الدين، الشخصية الساردة لهذا الفصل، الذى يمتد من صفحة ١٦١ إلى صفحة ٢١٥، وينقسم بدوره إلى قسمين ينوعان فى منظور الرؤية السردية بشكل متواز تنفرد فى قسمه الأول الشخصية الساردة بسلطة الحكى، فى الوقت الذى يغيب فيه صوت السارد الذى يحضر فى القسم الثانى بشكل يؤطر صوت الشخصية الساردة على غرار ما تقدم من فصول.

ولكل قسم سردى خصوصياته الكتابية والدلالية، وهى الخصوصيات التى تميز الرؤية السردية وشكل المحكى تبعا لتميز هذا النص الروائى، وهى الطبيعة التى تفرض هذا التنوع حتى على مستوى صيغ الخطاب، كما سبق لنا أن أشرنا إلى ذلك، من خلال اعتماد السارد أو الشخصية الساردة، مثلا، على صيغ خطابية مسرودة أو منقولة أو معروضة بشكل مباشر أو غير مباشر، وهكذا يعرف شكل المحكى فى الفصول السابقة، وضمنها أيضا هذا الفصل الخامس، تنوعا سرديا على مستوى التراكب الحكائى، وهو التنوع الذى تمظهر أبعاده الشخصية الساردة حينما تحكى جزءاً من حكايتها بضمير المتكلم أو بضمير الجمع، ويمظهره أيضا صوت السارد الفعلى الذى يغير من منظور تلك الرؤية السردية تبعا لما يميز التراكب الحكائى من خصوصيات سردية.

وتنفرد الشخصية الساردة فهد بدر الدين، فى القسم الأول من هذا الفصل الخامس، بسرد الأحداث والتفاصيل من خلال تراكب حكائى يمظهر تعددا للأصوات الساردة، مادام هذا القسم يركز على بعض المقاتلين «فى القوات المشتركة للثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية» (الرواية: ص ص١٧٣ ـ ٣٧٤)، وينهض كل تراكب حكائى على استبدالات وانتقالات فى مصائر الشخصيات الرئيسية على امتداد هذا القسم الأول. ويبدو من المفيد أن نتمهل قليلا عند هذا المبدأ العام الذى ينظم كل تراكب حكائى، سواء على مستوى الإجراءات أو على مستوى المقاصد، من أجل تحديد أولى لتعدد تجليات الرؤية السردية وشروط اشتغالها فى المحكى الروائى.

وإذا كان صوت الشخصية الساردة فهد بدر الدين يعرض لنا تلك الاستبدالات والانتقالات فى مصائر الشخصيات الرئيسية، فلأنه بنفسه عرف الاستبدال نفسه، من مقاتل يشارك فى النضال إلى موظف فى المركز التابع للقوات المشتركة. و الموقف نفسه يمثله صديق فهد بدر الدين «كمال»؛ كان يحدثه عن شوارع القدس قبل أن يرحل إلى أمريكا:

«كأنها شوارع القدس التى حدثنى عنها كمال طويلا قبل أن يذهب إلى أمريكا، لكنه ذهب ، ولم يذق طعم النار التى تدخل فى الأحشاء» (الرواية: ص١٦٥)

وإلى جانب ذلك تعمد الشخصية الساردة أيضا إلى رصد ملامح الاستبدال الذى يرتبط بشخصية «نبيل» الذى يحلم بالعودة إلى برلين: «ونبيل يحلم بالعودة إلى برلين» (الرواية: ص١٧١)، كما يمكننا الوقوف عند الملامح نفسها فى التراكب الحكائى الذى تعكسه حكاية «سمر»، الطالبة فى الجامعة الأمريكية فى بيروت والمناضلة الغيورة التى تعمل أيضا فى مؤسسة للسينما، وتنتهى هذه الحكاية بالزواج من تاجر كبير و «غنى جدا»، بعدما كانت تنتقد مظاهر البرجوازية:

« تزوجت تاجرا كبيرا، قالوا إنه غنى جدا، ويشتغل فى تجارة السكر، ولكنها لماذا كانت تكذب، كانت فى لقاءاتنا تنتقد الأوضاع والمظاهر البرجوازية (...) ثم تتزوج تاجر سكر. لا أفهم » (الرواية: ص١٨٨).

هذه إذن بعض السمات الأساسية للتراكبات الحكائية التى يمظهرها صوت الشخصية الساردة، وهى سمات ترتبط بتحولات مصائر الشخصيات نفسها نتيجة ظروف الحرب. غير أنه بإمكاننا أيضا أن نقف على تراكب حكائى داخلى يرتبط دائما بصوت هذه الشخصية الساردة، ويعكس لنا تمظهرا حكائيا آخر يمثله حديث السارد عن معركة التلفريك:

«التلفريك، مرتفعات الزعرور، حنين يطل علينا، ونحن فى التلفريك، كنا فى شاليه من طابقين، والثلج يحيط بنا، الثلج فى كل مكان..» (الرواية: ص١٧٩).

وتعكس لنا هذه المعركة تحولا آخر فى مصير شخصية «سميح» الذى أصيب فى الهجوم، وقد حاول فهد بدر الدين أن يحمله إلى موقع آخر، غير أنه حينما يلتقى بالملازم أول عمر فى خيمته ليطلب المساعدة، يرفض هذا الأخير، بدعوى أن المنطقة سقطت فى أيدى العدو، وأنه من المستحيل العودة إلى المكان الذى ترك فيه «سميح»، ليتحول هذا الأخير من جريح ومصاب إلى شهيد، وهو التحول نفسه الذى عرفه الفتى الصغير الذى صادفه فهد بدر الدين ضائعا بين التلال، وتعامل معه كأنه أسير، ووعده بأن لا يقتله ، غير أن عمر خالف هذا الوعد:

«عمر يطلق من مسدسه والفتى يسقط على الأرض والدم، وآخرون يطلقون من رشاشاتهم ومسدساتهم وهو ينتفض بالدم» (الرواية: ص١٩٢).

بالإضافة إلى هذه التراكبات الحكائية التى يؤطرها صوت الشخصية الساردة، والتى حاولنا أن نحدد ملمحها الأساسى المتمثل فى الاستبدال أو الانتقال أو التحول الذى يعرفه مصير كل شخصية من الشخصيات التى أشرنا إليها، يظل صوت السارد حاضرا أيضا على مستوى قضية خليل أحمد جابر، فى هذا القسم الأول من الفصل الخامس، وتركز الرؤية السردية على مرحلة التحقيق التى يسردها (فهد بدر الدين) نفسه بضمير المتكلم، غير أنه ينوع فى طرائق صياغته للخبر الروائى استنادا إلى أسلوب غير مباشر لا يقدم لنا معلومات جديدة حول مقتل خليل، وإن كان ينفى أن يكون الشباب وراء ذلك:

«أنا متأكد أن الشباب لم يفعلوا له شيئا، مجرد تحقيق بسيط. ثم أطلقوه. هل يمكن. لا. لا يمكن. من قتله إذن، هل صحيح. لا. لا يمكن» (الرواية: ص١٩٧).

كما تتم الإشارة، فى السياق نفسه، إلى فاطمة فخرو وعلى كلاكش أثناء التحقيق، ليكون صوت الشخصية الساردة تعليقا حول اعترافاتها، تقول الشخصية الساردة معلقة على كلام فاطمة فخرو:

«كيف تقول إنه يطرش الحيطان ويمزق الملصقات. هذا غير معقول. أنا متأكد أنه رجل عادي» (الرواية: ص١٩٧).

وتقول معلقة على كلام على كلاكش:

«ماذا يستطيع هذا المسكين أن يفعل لابنته، على كل حال. أنا لا أتدخل فى هذه الأمور» (الرواية: ص١٩٨).

هكذا، يعلن صوت الشخصية الساردة فى هذا القسم عن تراكب حكائى آخر له ما يبرره على مستوى ارتباطه بالحكاية الإطار، أو على مستوى تحول مصائر الشخصيات والإحالة على خليل أحمد جابر أثناء التحقيق، هذا بالإضافة إلى العلائق الحوارية التى يؤطرها صوت الشخصية الساردة ويشهد عليها، على مستوى تنويع الخبر الروائى بتراكب حكائى يولّد أصواتا روائية تتقاطع مع غلبة الصوت الروائى الواحد (صوت السارد)، من خلال مادة الحكى وشكل المحكى ومكوناته الحكائية والخطابية.

ويمتد القسم الثانى من هذا الفصل من صفحة ٢٠١ إلى صفحة ٢١٥ مشكلا بذلك وضعا آخر للشخصية الساردة فى علاقاتها مع السارد الفعلى الذى يؤطر أحداث هذا القسم، فيعمل فى البداية على تقديم النقيب «عمرو سمير» أبى جاسم المسؤول عن المكتب الذى يعمل فيه فهد بدر الدين، كما أنه أحد كبار المسؤولين عن منطقة بيروت الغربية، وبذلك تتراوح الرؤية السردية فى هذا القسم بين صوت الشخصية الساردة وصوت السارد ودوره المباشر فى متابعة تفاصيل الأحداث من الخلف، وإن كانت الشخصية الساردة تستقل بمنظور الخطاب الحوارى المنقول والخاضع لسياق الحدث الذى يعرض له السارد من قبل ويمهد له، والمثال التالى يوضح هذا المنظور بشكل جلى. يقول السارد:

«ثم حذف فكرة أن يكونوا هم القتلة.
ـــ لا يمكن، إنهم لا يقتلون من أجل محبس، هل هناك، وبعد كل هذه البنوك التى سرقت، من يقتل رجلا من أجل محبس ذهبى رفيع وتافه، ولا يساوى أكثر من مئتى ليرة» (الرواية: ص٢١١).

وتمتد الرؤية السردية فى هذا القسم حسب الطريقة التى يمظهرها بها صوت السارد، من مرحلة التحقيق مع خليل أحمد جابر، إلى إجراءات الدفن التى يخبرنا السارد أنها تمت تحت إشراف أبى جاسم نفسه:

«قام هو بنفسه بالإشراف على إجراءات الدفن، ذهب إلى منزل المغدور وأبلغ زوجته أن خليل جابر قد اعتبر شهيدا (..) وأبو جاسم جلب بنفسه ملصقات الشهيد خليل أحمد جابر إلى البيت، ووقف إلى جانب الزوجة والأقارب، وصار يتقبل التعازى» (الرواية: ص٢١١).

سبق أن أشرنا، فى موضع آخر، إلى أن السارد الفعلى هو صوت حكائى يسعى فى رواية (الوجوه البيضاء) إلى تنويع بنية الخبر الروائى وتوجيه مساراته، فتأتى تمظهرات السارد لتؤطر السياقات الحدثية لحكى الشخصية الساردة، ولتظل تلك التمظهرات كاشفة لتدخلات السارد المباشرة ضمن السياقات الحدثية نفسها، اعتبارا للوظيفة التوجيهية ودورها فى خلق تشخيصات حكائية تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع لحظات رصد السارد لهذا السياق الحدثى. ويقوم الفصل السادس من رواية (الوجوه البيضاء) على هذه الاعتبارات وغيرها ضمن مستوى اشتغال البنية السردية؛ فهو يمتد من صفحة ٢١٧ إلى صفحة ٢٤٣ مشكلا بذلك تراكبا حكائيا يؤطره صوت السارد وحضوره وراء تشغيل التخييل السردى الراصد، لا وعاء الشخصيات وعلاقاتها بالواقع القائم وبمصائرها. غير أن حضور صوت السارد هذا لا يمنعه من تنويع منظورات الحكى، وهو التنويع الذى يستهدف أساساً حضور صوت الشخصية الساردة (ندى النجار، الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر) التى تمارس عملية الحكى عبر ضمير المتكلم، أى ضمير شخصى يساهم فى تأطير البرنامج السردى لهذا الفصل، وإذا ما تم تغيير منظور الحكى وتغييب هذا الضمير السردى، فغالبا ما يلجأ السارد ـ عبر ضمير الغائب

وصيغ فعل الماضى - إلى تحويل المنظور السردى والكشف عن مسارات حكائية جديدة.

وتركز الرؤية السردية فى هذا الفصل، بصفة عامة، على تراكب حكائى دائرى يعمد فيه السارد إلى تكثيف اللحظات عبر الإحالة على سياقات ووقائع حكائية تنفتح على موت أخى «ندى النجار» / أحمد خليل، ليستقل المقطع السردى التالى - على لسان نديم النجار - بالحديث عن «أبو سعيد» اللحام وتنظيمه السرى، ثم تتحول الرؤية السردية للتركيز على موت خليل أحمد جابر. وكما سبقت الإشارة، فإن هذا التراكب الحكائى الدائرى الذى تركز عليه الرؤية السردية يتعالق مع صوت السارد وطبيعة صيغ المحكى الذى يحيل بدوره إلى الطابع التذكرى (علاقة ندى النجار بأخيها الشهيد) وما يخلقه من أبعاد تخييلية على مستوى العلائق بين الشخصيات حكائيا وإيهاميا، وتركيب الكثير من العناصر المرجعية والإحالية الممكنة التى تقوم عليها علاقة السارد بالشخصية الساردة، ومنح الاعتبار لتلك الأبعاد التخييلية التى تعنى أساسا داخل هذا النص الروائى، عموما، بتشغيل البعد المرجعى وتضمينه ضمن سياقات المحكى. إن حضور صوت السارد فى هذا الفصل يرتبط إذن بالرؤية الخلفية الملتقطة للتفاصيل وتركيب المسار السردى. ولذلك ترتبط تجليات صوت السارد، فى افتتاحية هذا الفصل، بوقائع حكائية صغرى ترد متداعية ومكثفة ، وتعمل على صوغ بنية سردية استبطانية تؤكد حضور هذا الصوت السردى وانخراطه الكلى فى صميم الحكاية، يقول السارد:

«جاء خبر الاستشهاد، وكانت ندى فى منزل ذويها بالصدفة. جميع الناس يقولون إنها ملأت الدنيا عويلا وصراخا، خرجت من البيت حاسرة الرأس حافية القدمين، وهى تولول وترقص فى الشارع، ثم لم يتوقف حزنها وصارت تقضى كل وقتها فى منزل ذويها ولا تعود إلى البيت. تبقى هناك. وتنام هناك. لم يعترض نديم النجار على هذا الوضع، هو أيضا شعر بحزن لم يشعر بمثله فى حياته» (الرواية: ص٢١٧).

وتستهدف هذه البنية الاستبطانية التى تطبع صوت السارد تأكيد تعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل بناءً على ما يقدمه التراكب الحكائى المشار إليه أعلاه من خصوصيات، تؤشر على تعدد مواز للأصوات الساردة وما تحققه من سياقات حدثية وسجلات كلامية ضمن هذه البنية السردية عبر الحوار المباشر و/ أو المنقول، كما يعكس ذلك المقطع السردى التالى:

«ونديم النجار جالس. الرجال ينظرون إليه، ومضى على وفاة الشهيد أسبوع كامل (...).

ـــ مسكينة.

قال أحد الرجال ملتفتا إلى نديم:

ـــ والله أخته.قلب الأخت. الأخت جوهرة.

قال آخر:

ـــ بالله، كم هى عاطفية. تكاد تموت.

ـــ راحت على الذى راح.

أجاب آخر» (الرواية: ص ص٢١٨ـــ ٢١٩).

ويرتبط تعدد الأصوات الساردة بطرائق الاستحضار المعرفى من طرف السارد الفعلى الذى يمنح كل صوت سردى قدرة تركيبية على التعبير، من غير أن يشكك هذا الاستحضار فى معرفة السارد الذى يظل، على الرغم من ذلك، يعلم كل شىء عن شخصياته (فى الوقت الذى يجهل فيه قاتل خليل أحمد جابر)؛ ولذلك فإن هذا الاستحضار يرتبط برغبته الملحة فى المزيد من المعرفة التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثم تختفى على امتداد هذا النص الروائى مؤشرات الانتقال من خطاب

السارد نفسه إلى خطاب الشخصية الساردة، وعادة ما يتم هذا الانتقال بشكل مباشر، ليعلن السارد عن حضوره المستقل، ولتستمر الشخصية الساردة فى الحكى بضمير المتكلم وبزمن نحوى مغاير، بما هما مؤشران نصيبان واضحان لدور الوساطة بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة. ولعل النموذج التوضيحى التالى خير مثال على ما أوردناه سابقا:

«وعادت ندى إلى البيت، ولكن منذ تلك اللحظة، شعرت وكأنها لا علاقة لها بهذا الرجل. كيف يفعل ذلك أمام الناس، لا يريدنى أن أبكى، صار البكاء ممنوعا. هذا أخى، لو مات أخوه لملأ الدنيا صراخا، لكن لأنه أخى يفعل هذا..» (الرواية: ص ص٢١٩ ــ ٢٢٠).

إن زمن الخطاب فى النموذج التوضيحى يحيل إلى زمنين مرتبطين بنمطين للحكى، بحيث ينتظم الزمن الأول: (الزمن الماضى) حول صوت السارد استنادا إلى الصيغة النحوية للفعل : (عادت، شعرت)، فى حين ينتظم الزمن الثانى : (الزمن الحاضر) حول صوت الشخصية الساردة استناداً إلى الصيغة النحوية للفعل المضارع: (يريدنى، أبكى..)، وتلك تشخيصات أولية تحيل إلى طرائق الاستحضار المعرفى عند الشخصية الساردة، وهو الاستحضار الذى يظل رهينا بالزمن الحاضر، فى حين تظل طرائق الاستحضار عند السارد مرتبطة بالزمن الماضى، دون أن يعنى هذا الأمر أن خطاب الشخصية الساردة لا ينتظم حول الزمن الماضى، بل على العكس من ذلك، تنوع هذه الأخيرة فى نمط حكيها مستحضرة وقائع الماضى فى الحاضر عن طريق الاستذكار، تقول الشخصية الساردة:

«أنا أحبه، يعنى هل يمكن لامرأة أن لا تحب زوجها، ونديم كان جيدا، يشتغل كثيرا، وحالتنا لا بأس بها والحمد لله. أمى كانت مترددة. دكان فليبرز يعنى القمار، أنا لا أزوج ابنتى لمقامر، أبى حسم المسألة، الولد طيب وابن عائلة ومن المنطقة، وأنا وافقت على رأى أبى» (الرواية: ص٢٢٠).

وتقودنا وظيفة الاستذكار إلى اعتباره شكلا من أشكال الاستحضار المعرفى الذى تعدد، من خلاله، الشخصية الساردة فى منظور الحكى والرؤية الساردة، وهو التعدد الذى يظل مقيدا بطبيعة التراكيب الحكائى الذى تمظهره ندى النجار باعتبارها شخصية ساردة، فى علاقتها مثلا مع زوجها نديم النجار الذى يتحول بدوره إلى صوت سردى رئيسى يتكفل بسرد حكاية أبى سعيد اللحام وتنظيمه السرى:

«أنت لا تفهمين شيئا، لا أحد يفهم شيئا، وهم و الله جدعان ووحوش. هذا اللحام، هذا أبو سعيد اللحام، ياعينى، ترك الملحمة وذهب. أخذ شغيلة الملحمة وجمع حوله الشباب وذهب. هذا تنظيم، ياعينى على التنظيم» (الرواية: ص ص٢٢٣ ــ ٢٢٤ وما بعدها).

وبذلك تمثل حكاية أبى سعيد نموذجا لنمط من المسلحين الذين يغتنمون الحرب وغياب الانضباط السياسى فيها، كفرصة يستغلونها للنهب والاعتداء والتحشيش والقتل[٢١].

وكغيرها من الشخصيات الساردة التى تنوع وتعدد فى الرؤية السردية لرواية (الوجوه البيضاء)، تركز ندى النجار أيضا على قصة موت أبيها خليل أحمد جابر، وتستهل حكيها تحديدا من لحظة انعزال خليل أحمد داخل غرفته:

«أنا لم أفهم القصة منذ البداية، لماذا بقى أبى فى الغرفة، أنا متأكدة أن الحق على أمى،

امرأة لا تطاق. أمي تقول إنها تنظف الغرفة كل يوم، من أين الرائحة إذن» (الرواية: ص٢٣٦).

ومما يمكن ملاحظته على خطاب هذه الشخصية الساردة، حيرتها وعدم فهمها للكثير من الأوضاع والمواقف، فتتداخل عناصر الحكى فيما بينها بشكل مكثف ماضيا وحاضرا، عبر لغة إيحائية بما تحمله من ألم وتوتر: أنا لم أفهم القصة منذ البداية/ أنا لا أفهم كيف وافقت أمي/ ولكن كيف يتركونه هكذا!/ أنا لا أفهم ، المسألة بأسرها لم تدخل فى رأسى/ أنا لم أعد أستطيع أن أفكر فى الموضوع/ ، فتكون نتيجة هذه الحيرة وعدم الفهم هذا إصرار الشخصية الساردة على القول:

«لا يهمنى أن أعرف من هو القاتل، يعنى لو عرفنا القاتل. ماذا سنفعل. نأخذ بالثأر. من سيأخذ بالثأر، نديم المرعوب، أم زوج الست سعاد، لا لن نأخذ بالثأر، فهم مسلحون بشكل مخيف، ونحن لن نستطيع أن نقاومهم، العين لا تقاوم مخرز» (الرواية: ص٢٣٧).

وهذا إصرار من الشخصية الساردة نفسها على عدم المعرفة، غير أن هذا الوضع يولد لديها نوعا من الخوف المرتبط بالأم، خاصة بعدما مات خليل أحمد جابر:

«أنا لم أعد خائفة عليه، هو مات واستراح، أنا خائفة على أمى (٢٣٧)، / لكن أمى، أنا صرت أخاف عليها ومنها، لم تعد هى نفسها» (٢٤١)/ أنا خائفة (٢٤٣)».

ويكاد هذا الخوف الذي تعبر عنه الشخصية الساردة يشكل قضية الرواية ذاتها ، وقضية شخوصها الذين يعرفون ـ تقريبا ـ الوضع نفسه وهم يقدمون شهاداتهم حول ظروف وواقع اغتيال خليل أحمد جابر ، فتكون الشهادة شهادة اغتيالات متعددة أكدها التراكب الحكائى لهذا النص الروائى ، فكل صوت سردى يتخذ من قضية خليل أحمد جابر مطية لوصف وتقديم اغتيالات أخرى ، هى مصدر خوف دائم وتوتر متواصل.

يستحضر الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء)/ خاتمة مؤقتة/ مجموعة من الاستراتيجيات السردية المرتبطة بوظائف السارد وطبيعة المحكى ضمن تعدد الرؤية السردية التى أشرنا لبعض مستوياتها فى تحليلنا السابق، وتعمل هذه الاستراتيجيات السردية على استثمار مقصود لنوع من «الميتا ـ خطابات» يوظفها السارد ضمن المحكى وضمن سياقه التخييلى الذى يعيد صوغ تضمينات ذلك «الميتا ـ خطاب» ، تلك التضمينات التى تشمل المؤلف والقارىء والناقد ضمن أفق تخييلى ومحتمل يفصح عن لعبة الكتابة ومرجعية عنصرها الحكائى، إن هذه الاستراتيجيات السردية ماهى إلا إطار عام لطبيعة التخييل الروائى وعلاقته مع الواقع أو المرجع من حيث هو شرط أساسى أوّلىّ لاستحضار علاقة أخرى موازية تواكب تلك الطبيعة، وتتعلق خاصة بعلاقة الاحتمالية التى يتضمنها هذا النص الروائى ويكشف عنها بشكل واضح عبر الكثير من الصيغ وطرائق الكتابة.

هكذا ينفتح هذا الفصل الأخير الذى يمتد من صفحة ٢٤٥ إلى صفحة ٢٧٦ ، على إعادة تأكيد يخص طبيعة المحكى نفسه، وهو التأكيد الذى افتتح به السارد هذا النص الروائى: «هذه ليست قصة» (ص٢٤٥)، ومن ثمة، يمتلك هذا النص تشكلا خاصا فى رؤيته السردية وأفق تلقيه، ولذلك يضعنا صوت السارد، منذ البداية، أمام لعبة الاشتغال السردى لهذا النص الروائى بصفة عامة، ولهذا الفصل الأخير بصفة خاصة. ولقد سبق لنا، فى موقع آخر من تحليلنا، أن أشرنا لبعض تمظهرات هذا الاشتغال ضمن حديثنا عن (بنية المطلع: الشكل والوظيفة)، ولذلك سنكتفى فى هذا الحيز باستجماع

خلاصاتنا الأولى وإعادة تركيبها وتحديد خصوصياتها النصية وفق ما يقدمه لنا صوت السارد الفعلى من منطلقات يعمد، من خلالها، إلى تكسير مسار التخييل السردى، خاصة حينما يستحضر مجموعة من المواثيق المرجعية التى تعدد بدورها منظور الرؤية السردية على مستوى الحكاية/ (المحكى) والخطاب / (طريقة الحكى).

• ويتم استحضار تلك الصيغ «الميتا ـــ خطابية» بشكل متفاوت من خلال تدخلات السارد الذى لا يستبطن فقط سرائر الشخصيات الساردة، وإنما يؤكد لعبته الإيهامية من خلال تقاطب أولى بين السارد نفسه ومؤلف هذه القصة، تقاطب يتضمن شعورين متوازيين يؤطر أولهما الثانى ويخضعه لقوانين تلك اللعبة الإيهامية، يقول السارد:

«وأنا فعلا أشعر بحيرة كبيرة.../ مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع ولا يعرف» (ص٢٤٥)/ مؤلف هذه الرواية يكذب» (ص٢٧٤).

وعلى هذا النحو ينوع السارد فى شكل حضوره عبر الإحالة ـــ من داخل المحكى نفسه ـــ على ميثاق مرجعى يرتبط بالمؤلف الفعلى لهذا النص الروائى (إلياس خورى) : (الرواية: ص٢٤٦)، كما يحيل الميثاق المرجعى نفسه على عنوان الرواية نفسها: (قصة الوجوه البيضاء: ص ص٢٤٨ ـــ ٢٤٩)، كما يعمل هذا التنويع أيضا على رصد تضمينات أخرى ترتبط بالقارىء (ص ص٢٤٨ ـــ ٢٧٥)، والناقد (ص٢٤٨)، وبذلك تتعدد تنويعات السارد على امتداد المحكى بغية خلق عالم روائى تخييلى يغير ويفضح الموقع الذى يحتله هذا المؤلف الواقعى، ويكشف عن حيرته وضياعه. هكذا، إذن، يستقل السارد بعرض تفاصيل وأحداث هذا الفصل الأخير، ويعرض لتراكب حكائى آخر يقوم بدوره، على غرار التراكبات الحكائية السالفة، على فكرة الموت من حيث هو إشكال وجودى عام لا يستقل أيضا عن كينونة السارد والوضع الذى يحيط به.

يركز التراكب الحكائى الأول الذى يحيل إليه هذا السارد، على قدرته على الاستذكار والعودة إلى ماضى الطفولة ليحكى حكاية انتحار جاره الخياط:

«كان خياطا، وأنا بالكاد أذكر الحادثة، كنت فى السادسة من عمرى، وكنت ألعب فى الشارع مع أطفال الحى لعبة الشليك، وهى لعبة معقدة جدا (...) عندما سمعنا الصراخ من منزل الخياط، ركضنا، جميع الأولاد ركضوا، وكان الناس يركضون(...) إنه انتحر لأنه كان مديونا» (الرواية: ص ٢٤٧).

ويظل هذا الاستذكار أيضا مرتبطا بهذا البعد الزمنى التحقيبى، فتكون الإشارة إلى فترة الشباب بشكل عابر وسريع:

«(...) وأنا عندما أصبحت شابا، كنت آخذ الحسكة مع صديقتى الجميلة ثريا، ونجدف فنصل إلى صخرة الرويشة حيث نسبح» (الرواية: ص٢٤٧).

ويركز هذا التراكب الحكائى الذى يورده السارد على التنويع فى الرؤية السردية، على الرغم من ارتكازه أساسا على ضمير المتكلم الذى يؤشر على علاقة هذا السارد بالقصة التى يرويها، وبذلك لا تنفصل هذه الرؤية السردية عن مقولة الضمير الذى ينوع فى مستويات التخييل، واختياراته السردية والحكائية على مستوى التراكب الحكائى نفسه الذى يؤكده السارد نفسه:

«لو أردت البحث عن المعنى لبدأت بطريقة مختلفة، لأخبرت مثلا بقصة الفلسطينى

الذى وجد منتحرا فى مراحيض المطار، أو قصة الدكتور صديقى عجاج «أبو سليمان» وغرامياته التى لا تنتهى، أو حكاية جارتنا أم محمد والطريقة التى مات بها زوجها. فلأحاول، ربما قد يعطى هذا لروايتنا بعض المعنى ويقربها من النهايات السعيدة التى نسعى إليها جميعا، حين نستخدم عبارة: مسك الختام، وينقذنا، وهذا هو الأهم، من هذه السوداوية المفرطة التى غرقنا بها» (الرواية: ص٢٤٩).

ويشخص لنا السارد، بهذا الاختيار والإخبار، مستويات هذا التراكب الحكائى ودلالاته المصاحبة التى تنوع فى شكل الكتابة السردية الروائية، وفى مبناها الحكائى العام، من خلال وظيفية تدخلات السارد فى سياق ذلك التراكب الذى يخضعه لمبدأ تنظيمى يظل متعالقا ومتناسقا وفق طرائق حضوره (أى السارد) ضمن كل تراكب حكائى، عبر ما يورده من تضمينات تمهيدية تتوسط بيننا وبين كل حكاية، يقول السارد:

«أما حكاية الفلسطينى الذى وجد مشنوقا فى مراحيض المطار، فهى حكاية عادية جدا، وسردية، ولا تحتمل أية فانتازيا كتابية، لا الفلاش باك ممكن، ولا التداعى ولا الإيقاع اللغوى «(الرواية: ص٢٤٩).

وإذا كان هذا التضمين التمهيدى ينوع فى تدخلات السارد «النقدية» عبر استثمار مجموعة من المصطلحات التى تحيل إلى لغة واصفة، فإنه ، مع ذلك، تضمين يسير بموازاة شكل الحكاية وطبيعة تشكلها ضمن خطاب السارد نفسه، من خلال رغبته فى امتلاك قدرة على الكتابة أو الحكى وبناء عالم روائى متماسك الوحدات والمواقف.

وهكذا يكتسب كل تضمين تمهيدى أسئلته الخاصة على مستوى طرائق الكتابة وطرائق السرد وطرائق الانتقال من تراكب حكائى إلى آخر، عبر ربط السابق باللاحق، بوصفه اختياراً أولياً للحفاظ على خطية وتناسق الحكاية/ الحكايات فيما بينها، وبهذا الشأن، يقول السارد أيضا:

«أخبرت هذه القصة [أى قصة الشاب الفلسطينى] للدكتور عجاج «أبو سليمان»، من أجل أن أخفف عنه، فالدكتور عجاج أبو سليمان يصر على أنه أكثر الناس تعرضاً للظلم» (الرواية: ص٢٥٩).

أو قوله مثلا:

«إذن نعود إلى المشكلة» (الرواية: ص٢٧٢).

وبذلك يظل هذا التراكب الحكائى الذى يحتويه هذا الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء) مؤطرا بصوت السارد الفعلى الذى يسرد بدوره ــ على غرار الشخصيات الساردة ــ حكاياته الخاصة، ويؤكد ــ كما أكدت الشخصيات الساردة ــ حيرته وعجزه عن معرفة سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر، على الرغم من أنه فضل أن يترك الكلام للوثائق وأن لا يتدخل فى الموضوع، ربما ، وحسب تعبير السارد نفسه، «استطاعت الوثائق التى جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية ص١٣)، وأمام هذا الوضع المحير لا يجد السارد بدأ من الاعتراف، مرة أخرى، كما اعترف فى افتتاحية الرواية، بأن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه ، قد يدخل إليها الشك (الرواية: ص٢٧٥).

محاولة تركيب:
التراكب الحكائى: المحكى بين الموت وافتراض الحياة:

تضعنا رواية (الوجوه البيضاء) إزاء النص الروائى الذى يعدد فى تمظهرات الساردين وفى وجهات النظر

التى تطبع هذا التراكب الحكائى الذى تنجزه كل شخصية ساردة من موقع خاص بها يختزل جانبا معينا من الحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، كما تضعنا هذه الرواية إزاء سياقات سردية تتعالق مع الموت من حيث هو بعد تيمى مؤطر لوجهات النظر تلك، فيتداخل الحكى ويحاصر بهذا البعد المؤرق الذى يركب البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء)؛ تلك البنية التى، وإن كانت تنفتح بالإعلان عن مقتل خليل أحمد جابر والبحث عن أسبابه، فإنها تنغلق بافتراض الحياة وإمكانية تجلية ثلاثة احتمالات متوازية يقدمها السارد بوصفها اختيارات تركب طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة، وتستحضر أيضا الطابع المؤرق لهذه الخاتمة فى علائقه مع طرائق بناء عناصر ومعطيات التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه فيما سبق من تحليل، يقول السارد:

«ولكن، لنفترض أن خليل أحمد جابر لم يقتل، وأنه يبدو الآن فى شوارع بيروت ويحاول أن يمحو ويطرش الحيطان فماذا سيحصل. أحدهم قد يقول إنه لا خطر منه، أو عليه، وإنه بالتالى لا ضرورة لقتله.

وآخر قد يقول إنه لابد من قتله.

وثالث قد يجد نفسه فى الحيرة الكاملة ولا يعرف أن يجاوب على سؤالنا.

هناك إذن ثلاثة احتمالات. والله أعلم» (الرواية: ص ٢٧٦).

إن طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة ترتبط أيضا بطرائق صوغ خطاباتها، بما فى ذلك خطاب السارد نفسه، تلك الطرائق التى تعدد فى اختيارات بناء منظور الحكى ووحداته الأكثر توظيفا فى رواية (الوجوه البيضاء)، ومن ثمة يرتبط حضور السارد والشخصية الساردة بالكثير من الانتظامات التى تطبع خطابهما، وهو ينوع فى طريقة عرض تلك الوحدات المشهدية والإخبارية والسردية دون أن ينفصل كلام الشخصيات عن كلام السارد، إذ إن لكل منهما، فى هذا النص الروائى، أوضاعه الخاصة وتشخيصاته ومظاهره الرئيسية، وهذه إجراءات أولية لها ما يبررها على مستوى حضور الصوت السردى ضمن سياقات الحكى، وازدواجية منظوره الذى يركز فى رواية (الوجوه البيضاء) على: السارد والشخصية الساردة.

هكذا تتحدد الوحدات المشهدية والإخبارية والسردية فى هذا النص الروائى، بإجراء أساسى لا ينفصل عن النظام التعبيرى العام لكل من السارد والشخصية الساردة، هذا النظام الذى يتخذ شكلا تعبيريا شفويا، ويتضمن امتدادات متعددة للوظائف التى يمكن أن يضطلع بها السارد. وإذا كان هذا الطابع الشفوى يتشكل تبعا للعلاقة المنفتحة والمميزة لهذا النص الروائى الذى يستند إلى إجراءات التحقيق فى الجريمة فإنه، مع ذلك، ينوع فى مستوياته السردية، لأن مثل هذا الطابع يحقق مراتب متعددة لذلك النظام التعبيرى ولوظائفه وأوضاعه.

وتمدنا عناصر تحليلنا السابق لرواية (الوجوه البيضاء) ببعض التوجهات التى يعرض لها هذا القسم من التحليل الذى سيسعى إلى تحديد بعض طرائق صوغ خطاب السارد والشخصية الساردة، واقتراح إمكانية أولية للإفادة من طرائق ذلك الصوغ فى تحديد خصوصية كل خطاب على حدة، ومكوناته وقواعده التى تخلق حركيته ورؤيته للعالم. ومن ثمة، فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا، مبدئيا، التحديدات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائى الذى يمظهره هذا النص الروائى، من خلال

حركيته ورؤيته للعالم . ومن ثمة . فإن مظاهر التراكب الحكائي لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا ، مبدئيا ، التحديدات الاعتبارية التالية :

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائي الذى يمظهره هذا النص الروائى ، من خلال تعدد المنظورات الذى يشمل أيضاً تعدد أنماط الوعى التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثمة يظل خطاب السارد متوزعا داخل النص الروائى على مستويات نجملها فيما يلى:

(أ) خطاب مستقل بالمدخل التمهيدى: (الرواية: صفحات ٩ ــ ١٣)، وهو خطاب يمثل دور الوسيط بين القارىء والنص، ويمكن السارد من الحكى بضمير المتكلم بوصفه اختياراً أولياً لطبيعة المنظور السردى ووظيفته التقديمية التى تحاول ضبط مكونات الحكاية، وهكذا يصبح ضمير المتكلم عنصرا أساسيا فى توجيه المسار العام للأحداث والتفاصيل، من خلال التركيز على محفزات متنوعة تأخذ أهميتها من كونها تؤكد الإيهام الضرورى فى طريقة عرض الخبر الروائى، ومن هذه المحفزات يمكن الإشارة مثلا إلى مكونين أساسيين:

ـ مكون التأكيد والحيرة، ويظهر جليا من خلال النماذج التالية:

«والحقيقة أنها لم تحدث هكذا/ والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا/ وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة» (الرواية: المدخل. صفحات: ٩ـ١٣).

ـ مكون المتابعة والرصد، وتعكسه النماذج التالية:

«وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة/ تابعت أخبار الجثة لأنى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا/ وأنا الآن أكتب القصة» (المدخل: ص ص٩ـ ١٣).

ولنا أن نشير أيضا إلى أن امتدادات هذا الضمير السردى تراهن على حضور مواز ومشترك على مستوى التوظيف فى الخاتمة المؤقتة لهذا النص الروائى، حيث يؤطر المحكى بضمير المتكلم الذى يمكن السارد من امتلاك سلطة الحكى، وهو يزاوج بين هذا الاختيار وعلائقه على مستوى ضمير الجمع الذى ينوع فى تلك الامتدادات، وفى تمظهرات السارد أيضا:

«والمشكلة الكبرى هى أننا لم نستطع معرفة القاتل (...) حتى لو عرفوه فإنهم لن يقولوا لى، وحتى لو قالوا لى، فإنى لن أقول هذا لأحد، وحتى لو قلته، فإنى بالتأكيد لن أجرؤ على كتابته» (الرواية: ص٢٤٥).

على أن هذا التركيب أو المزاوجة يشكلان وظيفة أساسية للسارد ضمن حدود كونه لا يظهر باعتباره منتجا للخطاب، ولكن أيضا باعتباره ذلك الذى يتأمل فيه ويعلق عليه[٢٢]. ومن الواضح أن حدود هذا التركيب تعدد بدورها فى منظور الحكى ومنظور الصوت السردى، ولذلك غالبا ما يأتى ضمير الجمع، هذا، ضمن سياق الحكى، الأمر الذى يستدعى طرح التساؤل التالى: هل يعكس هذا التعدد على مستوى التحديدات الأولية لتمظهرات الضمير تطابقا أم تشابها بين الضمير الأول والثانى؟

ربما قد يكون من الصعب الإجابة على هذا السؤال، خاصة أن اشتغال هذين الضميرين يرتبط أساسا بالسارد. ومن ثم، يسعى هذا الاشتغال إلى تحقيق مستويات تعبيرية تنوع فى وظائفه وفى استعماله لصيغ التلفظ وتوصيفاتها المتعددة، كاعتماده، مثلا، على بنية المثل وعرضها مؤطرة بضمير الجمع بوصفه مقولاً يحيل إلى معرفة مشتركة بيننا، فى حين يتم استبدال هذا الضمير ليأخذ المحكى مسارا سرديا آخر عبر ضمير المتكلم، يقول السارد مثلا:

«هكذا تعلمنا، كل علة ولها معلول، وكل

نتيجة ولها سبب، وكل ولادة يعقبها موت.
هكذا تعلمنا وتعلمنا.
ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع.
من حفر حفرة لأخيه وقع فيها.
القناعة كنز لا يفنى.
خير الكلام ما قل ودل.
(...)
ومع محاولتي المخلصة للانتقال إلى جو آخر، فـقـد فـشلت..» (الرواية: ص ص٢٧٣ ــ ٢٧٤).

(ب) ــ خطاب محايد وتقديمى للشخصية الساردة تمظهره بنية كل مطلع، حيث يرتبط حضور السارد بتقديم الشخصيات، كما يرتبط بتوظيف بعض العناصر التى تحيل إلى أقوالها استناداً إلى خطاب منقول يعرض له السارد بأسلوب غير مباشر:

ــ مطلع الفصل الثانى: «يقول إنه يعيش حياة سعيدة» (الرواية: ص٤٥).

ــ مطلع الفصل الخامس: «يقول إن المسألة تتعلق بعينيه، فهو لا يستطيع القراءة بشكل متواصل» (الرواية: ص ١٦١).

ــ مطلع الفصل السادس: «الجميع يقول إنها تتمتع بذكاء خارق (...) وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا، وإنه لن يحارب..» (الرواية: ص٢١٧).

وتؤشر هذه الخطابات المنقولة على الطابع الإخبارى والتقديمى الذى يعرض له السارد فى كل مطلع على حدة، تبعا لطبيعة المعلومات التى توصل إلى جمعها باعتبارها مرجعا «بيوجرافيا» للشخصية الساردة التى ستتكفل بسرد الأحداث، وهذا المرجع هو تحديدا مجموع الموجهات التى يمنحها له السارد[٢٣]، المؤطر الفعلى لبنية المطلع.

(جـ) ــ خطاب ضمنى ومؤطر لخطاب الشخصية الساردة، تبرره تدخلات السارد وتعليقاته المتعددة، وهى التعليقات التى تكشف عن معرفته الكلية بتفاصيل الأحداث والمواقف، كما أنها تعليقات عادة ما ترتبط بوظيفة بيانية أو توضيحية لسياقات الإخبار الروائية؛ وما الوظيفة البيانية أو التوضيحية سوى قدرة السارد، فى هذا النص الروائى، على امتلاك وظيفة سردية تنوع فى طرائق عرض تلك السياقات، وتنوع أيضا فى طرائق حضور السارد نفسه ضمن التراكبات الحكائية التى تعرض لها فصول الرواية، خاصة الفصل الثالث الذى يقدم نموذجا واضحا ومميزا لخطاب السارد المؤطر لخطاب الشخصية الساردة (فاطمة فخرو)، وأيضا الفصل الرابع الذى يبرز حضورا لصوت السارد ووظيفته الفعلية فى السرد بناء على رؤية خلفية راصدة لأدق الأحداث والتفاصيل.

الهوامش:

(١) فى حوار مع إلياس خورى: **الملحق الثقافى لجريدة الاتحاد الاشتراكى** ٢٩ يناير ٨٩ العدد ٢٦٣.

(٢) انظر: Genette (G) : **Figures III**, Ibidem, P, 252.

(٣) نفسه: ص ٢٥٢.

(٤) تودوروف: **الشعرية**. م.م.س.ص ٥٦.

(٥) انظر: Genette (G): **Nouveau Discours du récit**, ibidem, P.96.

(٦) انظر: Genette (G): **Figures III**, P. 262

(٧) انظر: Barthes (R) : **S/Z**, Seuil 1970 , P. 102

(٨) انظر: Benveniste (E) : **Problèmes de linguistique Gle**, Gallimard, 1966. T2 P. 200.

(٩) لحمدانى (حميد) : **أسلوبية الرواية . مدخل نظرى** . منشورات سال ١٩٨٩ ص ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٠) هذا مع الإشارة إلى أن كل مطلع يرد بين معقوفتين [..]، وبالتالى فإن تقنية هذا التوظيف من حيث علاقات طبوغرافية تكتسب فى هذا المجال أهمية خاصة، لا باعتبارها فقط تحصر أو تعين صوت السارد وخطابه، ولكن دلالتها أيضاً لا تستقل عن مورفولوجية الشكل الروائى فى رواية (الوجوه البيضاء) ، باعتبارها رواية تحقيق حول مقتل خليل أحمد جابر. ومن ثم، يفترض فى هذه التقنية توحدها مع السياق الحدثى العام لهذا النص الروائى الذى يوظف تقنية التحقيق بشكل واضح. وعلى الرغم من ذلك، فإن كل مطلع يساهم فى تنويع البنية السردية وسياقات المحكى.

(١١) تودوروف: **الشعرية**. م. م. س. ص ٥٦.

(١٢) Reuter (Yves): **L'importance du personnage**, in: **Pratiques** No 60, Décembre 1988, P.3 .

(١٣) Todorov (T), Ducrot (O): **Dictionnaire encyclopédique**, ibidem P. 286 .

(١٤) Reuter (Yves): Ibidem P. 13 .

(١٥) نفسه : ص١٣ .

(١٦) الشاوى (عبد القادر) : **إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردى)** : دراسات سميائية أدبية لسانية، عدد ٢ ـ ٨٧ / ٨٨. ص٧٦.

(١٧) وبإمكاننا أن نلاحظ في هذا التعبير التقديمى الذى يعتمده السارد (وقد تعتمده الشخصية الساردة أيضاً) حضورا لتشكل تعبيرى منقول لا يرد فى نص الشخصية الساردة، وإنما هو بنية خبرية تؤشر على علم السارد / الشخصية الساردة، من ذلك مثلا: «ابن الدكتور خاشتادوريان، وهو شاب في الثلاثين من العمر، ينهى دراسة الطب فى الولايات المتحدة، فى جامعة جورج تاون في مدينة واشنطن العاصمة، جاء من أمريكا وحضر مراسيم الدفن.. وقال لجميع الناس إنه لا يفهم كيف يغتصب شاب فى التاسعة عشرة من العمر امرأة في الخامسة والستين» (الرواية: ص ٥٧).

(١٨) تودوروف (ت) : **مقومات السرد الأدبى**. آفاق. عدد ٨ / ٩ / ١٩٨٨ ص ٤٧.

(١٩) كريزنسكى (ف) : م. م. س. ص ٢٦ للمزيد من التفصيل.

(٢٠) سويدان (سامى) : **أبحاث فى النص الروائى العربى**. م. م. س. ص ٢٣٣ .

(٢١) سويدان (سامى) : م. م. س. ص ٢٣٧.

(٢٢) كريزنسكى (ف) : م. م. س. ص ٢٠٠.

(٢٣) نفسه: ص ٢٧٣ .

●

الموت والحلم

فى عالم «بهاء طاهر»

شاكر عبدالحميد

مدخل :

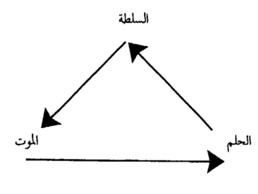
تمتلئ أعمال « بهاء طاهر » القصصية (الخطوبة ـ بالأمس حلمت بك ـ أنا الملك جئت) والروائية (شرق النخيل ـ قالت ضحى ـ خالتي صفية والدير) بالحديث عن الموت، هناك دائماً أحداث موت أو قتل أو انتحار أو تذكر لموتى أو قتلى أو منتحرين. والموت فى أعمال « بهاء طاهر » موجود بشكله العيانى الفعلى الجسدى المحدد، وموجود أيضاً بشكله الرمزى الاستعارى الإيمائى . موت الإنسان في أعمال «بهاء طاهر» ليس موتاً بجسده فقط ، لا يموت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم فى الجسد فقط، لكن هناك أيضاً موت المعانى والرموز والمثل. غياب العدل وحضور الظلم نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة. وغياب الحرية وحضور القمع نوع من الموت لقيمة الحرية الكبيرة. وغياب الجمال والنظام والصدق، وحضور القبح والفوضى والكذب نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية.

يحضر طائر الموت ويهوم ويحوم دائماً فى فضاء عالم «بهاء طاهر» القصصى والروائى، ويحضر فى مواجهته طائر آخر، يسبقه فى البدء بالطيران ويحاول أن يتجاوزه أو يقاومه أو يتغلب عليه، لكنه دائماً ينهزم أمامه، إنه طائر الحلم. يحضر هذا الطائر فى ليل الشخصيات وفى نهارها؛ يحضر على هيئة أحلام نوم ليلية أو على هيئة أحلام يقظة نهارية، أحياناً يتحول إلى كابوس، وأحياناً يتحول إلى ذكرى قديمة، لكن طائر الموت دائماً ما يخرج له من حيث لا يتوقع، وينشب فيه مخالبه، ويقتله .

بين هذين الطائرين، أو هذين المحورين الأساسيين فى أعمال «بهاء طاهر»، هناك طائر ثالث، أو محور ثالث، يحضر ويفرض وجوده، بل قد يكون هو الواسطة أو الأداة التى يقوم من خلالها الموت باصطياد واقتناص طائر الحلم وذبحه . هذا المحور هو السلطة . والسلطة فى هذا السياق مفهومة بمعناها الواسع الشامل، وليس معناها الضيق فقط . السلطة هنا قد تكون سلطة الأب الذى

يهمل فى تربية أبنائه، أو يتخلى عن مهمته للآخرين، أو الأب الذى يبالغ فى التربية من خلال القسوة ومحو هوية الأبناء، وتحويلهم إلى كائنات فاقدة للإرادة والحرية والمعنى. وقد تكون هذه السلطة هى التراث الذى يصبح بمثابة الأب الذى نلجأ إليه كى يحمينا أو يشرح لنا كل ما لانفهمه فى واقعنا الحاضر الذى يموج بالمتغيرات والصراعات والمعلومات والصور . وقد تكون هذه السلطة هى السلطة السياسية، وقد تكون هى سلطة الآخر أياً كان، أو سلطة المؤسسات التربوية والإعلامية ... إلخ . بل الأحرى أن نفهمها على أنها كل ما سبق، لأن كل ما سبق مترابط، بشكل مباشر أو غير مباشر، شئنا ذلك أم أبينا .

وهكذا يمكننا فهم طريقة عمل هذه المحاور الثلاثة فى عالم « بهاء طاهر » على النحو التبسيطى التالى :



محاولة للخروج من الموت بالحلم

فالحلم دائماً يصطدم بالسلطة، أياً كانت، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدى أو الرمزى، لكن الإنسان لا يكفّ ـ ولا يمكنه ـ أبدا عن الحلم، ومن ثم يحاول دوماً الخروج من دائرة الموت إلى فضاء الحياة متسلحاً دوماً بالحلم . قد لا يكون من يخرج من الموت إلى الحياة، مستعينا بالحلم، هو ذلك الإنسان الذى مات ـ فعلياً أو رمزياً ـ لكنه قد يكون هو أنت، أو أنا، أو نحن القراء الذين تدفعنا مثل هذه الأعمال الإبداعية المتميزة دوماً إلى محاولة تجاوز الموت من خلال التشبث بالحلم؛ لأنها هي أيضاً ـ في جوهرها ـ أعمال تحاول تجاوز الموت من خلال الحلم .

الموت .. الموت دوماً :

من النادر ـ كما قلنا فى بداية هذه الدراسة ـ أن نجد قصة أو رواية لـ «بهاء طاهر» لا يرد فيها ذكر الموت، أو لا يكون الموت فيها العنصر المهيمن والهاجس المسيطر على الشخصيات ومشاعرها، أو هو المحرك للأحداث فيها . قد يكون الموت موتاً فعلياً؛ أى سكوناً مطلقاً مطبقاً لطاقة الحياة فى الجسد، وقد يكون موتاً للمشاعر والأفكار والرموز [1] .

فى قصة (الصمت والصدى) من مجموعة (الخطوبة) هناك أرملة تعيش حياتها متخبطةً ضائعةً، وهى تظن أنها تستمتع بهذه الحياة. وهناك ابنتها التى تعانى من الشعور الحاد بالضياع نتيجة غياب الأب لموته، كما يوجد فى بعض مشاهد القصة بعض الأطفال اليتامى الذين يتحدثون، ويحلمون، ويربطون بين الموت والسفر، ويتمنون عودة أمهم التى قيل لهم إنها سافرت .

وفى قصة (الكلمة) من المجموعة نفسها، يقول الروائى عندما يحدث اعتداء غير مفهوم عليه فى مكتبه لضابط حرس الوزارة :

« عملى ليس متصلاً بمصالح الجمهور، وإننى أعيش مع أمى الأرملة بمفردى، وليس بيننا خلافات مع صاحب البيت أو غيره، ولم يسبق أن تزوجت أو طلقت » (ص ٤٠) .

وفى القصة نفسها هناك طفل يمسح الأحذية، ويقول إن أباه مريض، وإنه يعمل كى ينفق على أسرته، لكن الراوى ينهره ويطرده. وفى هذه القصة أيضاً إشارة لقصة حب قديمة من أيام المراهقة تموت قبل أن تبدأ .

وهناك أيضاً جو من العبثية الذى يشى بالفوضى والتخبط وضياع كل الأشياء الجميلة وموتها. وهناك ما يشى بأن الراوى يحتسى الخمر، ويسكر، ويفقد الوعى، ويقول أشياء، ويقوم بتصرفات، وهو فاقد لوعيه لا يعرف عنها شيئاً فى النهار، وربما كان ما يحدث له فى نهاره (ضربه مثلا) مرتبطاً بما يقوم به فى ليله من سلوكيات وأفعال .

فى قصة (نهاية الحفل) من مجموعة (الخطوبة) أيضاً هناك ذلك الحب المستحيل الذى لا يصل إلى هدفه بين سلوى وهاشم المتزوج؛ الذى حاولت زوجه الانتحار حين عرفت علاقته بسلوى . تقول سلوى :

« أنا لا أطلب أى شئ .. أريد فقط أن أراه . لكنه يرفض، يرفض باستمرار، قل لى ماذا أفعل؟»

هذا اليأس يرتبط بحالة من الحب المقضى عليه بالموت؛ برغم هذا التوق والغلاب بداخله نحو الانبعاث والتحقق والحياة .

أمّا فى قصة (بجوار أسماك ملونة)بالمجموعة نفسها، فهناك حب يطمح للتحقق؛ علاقة إنسانية تحلم بالوجود، لكنها تخفق فى الوصول إلى هدفها لأسباب نفسية واجتماعية، ونتيجة للظروف التى يحياها الناس وللأفكار التى تسيطر عليهم، تبدأ العلاقات الإنسانية فجأة، وتموت فجأة، والمرأة التى كان زوجها يحبها يبدأ فى إهمالها ويذهب كل ليلة ليحتسى الخمر ويعود دون أن يلقى عليها تحية المساء. كان يحبها وكانت تحبه، لكن الحب انتهى لأنها لم تستطع أن تمنحه ولداً .

فى قصة (المطر فجأة) نجد مناخاً يشى بالحب، لكنه مناخ كاذب، فلا يوجد حب حقيقى، هناك خوف من الحب؛ خوف مما يعقب الحب؛ خوف من مطالب الحياة؛ خوف من موت الحب، هناك قطرات صغيرة من المطر تسقط على النهر، وهناك أمواج رمادية تهتز بشكل سريع ومستمر، وهناك فتاة وفتى، الفتاة تقول للفتى: «لم لا نكون كالإخوة؟» وهو يقول لها «أنا أيضاً لا أحبك... كنت أريد أن أحبك، ولكن» ويستمر تساقط الرذاذ فى القصة مع استمرار انتشار الإحباط، والحرمان، وعجز الحب عن الوصول إلى هدفه، ومن ثم موته.

وتصبغ واقعة موت الأب تفاصيل قصة (فنجان قهوة) فى مجموعة (بالأمس حلمت بك) ومشاهد وتفاعلات الشخصيات الأساسية فيها. وتكثر أحاديث «العم حامد» عن الحياة والموت، وعن معاش المتوفى، وسلوكه القويم وغير القويم .

ويحضر الموت أيضاً فى قصة (تضحية من شاب عاقل) من المجموعة نفسها حين يطارد رجل عجوز مهندساً شاباً، طالباً مساعدته المالية، ويعامله الشاب بقسوة ويلفظه بشكل يدل على موات نبض المشاعر الإنسانية تماماً فى قلب هذا الشاب، ثم إنّ العجوز يعبر الشارع فتصدمه سيارة ويموت. وفى القصة إشارة واضحة،كما قلنا، إلى موت المشاعر الإنسانية وانعدام الشعور بالآخر، كما تشير إلى ذلك الانفصال الذى ساد حياة البشر، والذى قد يؤدى إلى الموت الجسدى الفعلى .

أما فى قصة (فى حديقة غير عادية) من مجموعة (أنا الملك جئت) فإنّ بهاء طاهر يناقش مسألة التعارض بين الشرق والغرب. وهى من الإشكاليات المحورية فى الكثير من قصصه، حين يشعر الراوى بالغيظ من اهتمام الغربيين بالكلاب، وتدليلهم إياها فى حين تعانى شعوب كثيرة من الجوع والموت :

« هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال فى بلادنا. هؤلاء الأوربيون استنزفوا كل ثرواتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا، وبنوا بلادهم، وهاهم يطعمون بثروتنا المسروقة كلابهم » (ص ٢٣) .

كذلك فإنه يدين فى القصة نفسها تعالى الغربيين وادعاءهم أحياناً المعرفة الكلية والعلم، برغم ما يكون عليه حالهم من تظاهر وكذب وادعاء . كما يناقش فكرة الصداقة والموت، يقول :

« أظن أن الإنسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلاده. لا يكون الإنسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يحب أو ليحب كما يحب. تتغير المشاعر . تأتى الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة» (ص ٢٩) .

ويمكننا أن نربط شعور الراوى بالغربة هنا بمشاعره فى قصة بالأمس حلمت بك. إنها مشاعر الوحدة وعدم القدرة على التكيف مع الآخر الغربى برغم ما قد تجيش به النفس أحيانا من تعاطف مع بعض البشر فى ذلك العالم.

فى هذه القصة يجلس الراوى وحيداً فى حديقة غريبة يفكر فيما تشتمل عليه الحياة من أحزان، يفكر فى حبيبته التى ضاعت، «فى شقائنا معاً الذى محا سعادتنا معاً» ، يفكر فى الأحبة والأعزاء الذين ماتوا أو رحلوا، وفى الأحلام الكثيرة : «التى كانت لدىّ والتى لم يتحقق منها شىء » ، هنا تأتى الأحلام والذكريات مصحوبة بفكرة الموت، فالأحلام تموت، وكذلك الأصدقاء الذين كانوا كالأحلام يموتون أيضاً، وكذلك الحب يموت، ولا تبقى سوى الذكرى، تبقى حية أبداً لا تموت، لكن هل هى حية فعلاً ؟ هل تكفى حياتها فى باطن الراوى وعقله ووجدانه لتحقق بعض الإحساس بالتوازن والتكيف؟ أم أنه يظل حلماً بالقوة يطمح لأن يكون حلماً بالفعل، حباً بالحلم يطمح لأن يكون حباً بالإدراك، صداقة بالقوة تطمح لأن تكون صداقة بالفعل؟ ولأن زمان هذه الأشياء جميعها قد مضى فى حياته؛ مضى زمان الحب والصداقة والأحلام، فإنّه يكتفى منها بالذكريات . والذكريات كما يقول فرويد، تصيب الإنسان بالمرض. كذلك فإنّ المرأة العجوز التى يتبادل معها الحديث فى الحديقة، تلك التى مضى زمانها أو كاد، تموت فى نهاية القصة.

يحضر الموت أيضاً فى قصة (محاورة الجبل) من مجموعة (أنا الملك جئت)، سواء كان هو الموت الرمزى، الذى هو موت الأحلام والأمنيات، أو كان هو الموت الفعلى؛ موت الجسد وجفاف الحياة. فالأب الذى كان ممتلئاً بالحياة والطاقة، ولا يكف عن العمل يصاب بالمرض، والحزن، وفقدان الهمة، وانعدام الرغبة فى الحياة، حينما تموت ابنته. ومن ثم يموت. ويقول عنه الراوى ابنه :

« عندما جاء أبى الموت كنت إلى جواره.. لم أر فى عينيه ذعراً، بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة، اعتذار نهائى لما سببه لنا من انزعاج وألم» (ص ٢١٦) .

هذه الأخت التى ماتت، والتى يتحدث عنها أخوها (الراوى) كانت تتجسد له حيّة فى أحلامه وتكلمه، بل وصل به الأمر أن يعتقد أنه رآها حية فى اليقظة. كانت محاسن (أخته) جميلة جداً، وكانت أمها تخاف عليها كثيراً من الحسد، مثلما كانت الأم تخاف كثيراً على ابنتها «مبروكة» فى قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك) . ثم إنّ محاسن عندما كانت فى العاشرة من عمرها زارها، كما قلنا ، ملاك الموت واختطفها، وساد حزن عظيم الأسرة، وكثر البكاء، ورددت النسوة المكلومات أغانيهن الحزينة. ويتذكر الراوى أخته التى كانت تقول له عندما كانا يمران على المعابر إنّ الموتى يخرجون بعد غروب الشمس ويتزاورون ويحكون الحكايات. ثم إنّه بعد ذلك كان يذهب إلى مقبرة أخته، ويحادثها، ويرجوها أن تعود معه، كان متأكداً أنها تسمعه «وذات ليلة أشفقت علىّ محاسن فخرجت من أجلى» . بينما يؤكد له الرجل الأشيب الذى كان يحادثه أن ذلك كان حلماً.

هذه الصورة الخاصة التى يحدث فيها حوار بين الأحياء والموتى أو بين الحاضرين والغائبين، صورة تتكرر

فى الكثير من أعمال «بهاء طاهر»، فـ «آن مارى» مثلاً، فى قصة (بالأمس حلمت بك) كانت تحلم بالراوى وتراه فى حالة اليقظة حتى عندما لا يكون موجوداً معها. كما أن الراوى (دائماً الشخصيات المحورية لدى «بهاء طاهر» بلا أسماء مما يشير إلى أنها قناع يتخفى وراءه المؤلف) فى (أنا الملك جئت) يرى وجه مارتين فى الصحراء والسماء خلال رحلته، كما أنه يستيقظ يوماً بعد وصوله إلى المعبد، وبينما الشمس تشرق يهتف: «صباح الخير يا مارتين»، كأنها كانت معه تراه ويراها، يرى وجهها مهوماً حوله، ومهيمناً على حياته وإدراكاته. وأيضاً فإننا نجد أن صفية (فى رواية خالتى صفية والدير) بعد موت البك القنصل - زوجها - تتصرف مع خدمها وعمالها فى المنزل وخارجه، وكأنه مازال حياً. كانت تؤنب الخدم فى البيت:

« تقول إنّ هذه الفوضى لا تعجب البك. أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك، أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقى قصباً. وهكذا ... وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى إنّ الغريب كان يعتقد أنها تتكلم عن شخص موجود فى الغرف الأخرى» (ص ٧٨) .

وهى تفعل ذلك أيضاً بعد موت «حربى» فى الدير فتتحدث، عن موافقتها على الزواج منه دون أية شروط:

« نعم يا والدى . اعذرنى . لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة .. أنت وكيلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى .. لا تشغل بالك بالمهر» (ص ١٣٦).

ثم أنها تغلق بعد ذلك عينيها وتموت .

هذه الحالة المرتبطة بالموت التى تجعل الأحياء لايصدقون أن الموتى قد ماتوا يطلق عليها بعض العلماء اسم «الحضور مع» أو «الوجود مع». وهى حالة تتولد عن الحزن العميق أو الخوف الشديد، أو اضطراب الوعى، أو الشعور الحاد بالوحدة والعزلة والانعزال . كانت آن مارى وحيدة وكذلك كانت الشخصية المحورية (الراوى) فى قصة (أنا الملك جئت) وكذلك كانت «صفية» بعد موت والدها وبعد موت البك / زوجها وبعد موت حربى/ حبيبها القديم، وقل الشئ نفسه عن الراوى فى طفولته فى (محاورة الجبل)، وقل الشئ نفسه عنه فى مراحل حياته التالية، وفى الكثير من قصص «بهاء طاهر» وبتجليات مختلفة .

فى رواية (شرق النخيل) يموت جدّ الراوى فيقطع الأب دراسته فى الأزهر، ويعود إلى البلدة، كما تموت والدة «سمير» - زميله فى السكن - فيرسب لأول مرة فى الامتحانات. وتتساءل «ليلى» - حبيبة الراوى : « لم الأزهار ميتة؟ لماذا هى ميتة دائماً! ألا يسقونها أبدا!» (ص٢٤٠). وقد كانت تعبر بذلك عن حالة الموات التى تستشعرها فى مشاعر الراوى تجاهها. وتتساءل فريدة (أخته) بصوت باك : «قل لى، لماذا نعيش مادمنا سنموت فى النهاية؟» (ص٢٤٣). وقد كان سؤالها يحيل إلى حادث موت ابن عمها (حسين) الذى أحبته وأحبها، وكانا يوشكان على الزواج، لكنه قتل غدراً بعد ذلك .

يقول الراوى فى (شرق النخيل) :

«لا يأتى الموت حين يود الإنسان أن يموت. لا يأتى الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته» (ص٢٥٤).

وتتكرر الفكرة نفسها بالتعبيرات نفسها تقريباً فى بداية قصة (أنا الملك جئت) على لسان الدكتور حشمت بعد موت أمه .

يتحدث الراوى فى (شرق النخيل) عن جده، الذى مات قبل أن يراه؛ ذلك الجد الذى حدّثه العم عنه حديثاً يمتلئ بذكر الموت فقال :

«كان وحيداً بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه فى الوباء، لكن البلد عرفته

وعملت له حساباً، لم يجرؤ أحد أن يعتدى على أرضه أو يسرق له جرناً» (ص٢٥٧) .

وتحضر فكرة «الوجود مع» أو «الحضور مع» التى سبق أن أشرنا إليها فى (شرق النخيل) أيضاً. فالعم، كما يقول الراوى، كان يحب أباه ويتصرف فى الحياة، بعد موته، كأنه ما زال يعيش معه ويراقبه، ووير يد أن يكون كل ما يفعله جديراً بإعجاب أبيه الغائب (ص٢٥٧) .

وبشكل عام فإننا نلاحظ أنّ صورة الجد فى (شرق النخيل) هى صورة إيجابية توحى بالعظمة والمثابرة والعزيمة والشموخ، بينما صورة الأب صورة سلبية توحى بالضعف والتخاذل والخداع والمخاتلة :

«كان أبى كتوماً وحريصاً، لا يعقد صفقات إلا فى السرّ وعلى انفراد، ولم يكن يقرض غير أغنياء البلد. وهؤلاء لم يكونوا يحدثون أحداً عن أسرارهم. لكننى منذ صغرى عرفت أن أبى يفعل شيئاً تكرهه أمى» (ص٢٥٨) .

صورة الأب السلبية موجودة أيضاً فى قصة (فنجان قهوة) مجموعة (بالأمس حلمت بك) وهى تتعلق بذلك الأب الذى كان يترك أسرته ويذهب ليتعاطى الخمر، وعندما مات لم يترك لأسرته شيئاً يعينها على الحياة .

ودون الدخول فى تفاصيل خاصة بعقدة أوديب التى رفض «بهاء طاهر» استخدامها فى تفسير بعض أعماله فى التذييل الذى ألحقه برواية (خالتى صفية والدير) فإننا نعتقد أن صورة الأب السلبية الموجودة فى كثير من أعماله مرتبطة بصورة السلطة فى ذهنه، وهى صورة دائماً سلبية، وهذه نقطة سنشير إليها بعد ذلك ببعض التفصيل .

لا تنفصل صورة الأب عن صورة السلطة فى أعمال بهاء طاهر. وهكذا فإن الراوى (القناع) عندما يناقش فكرة الظلم والعدل مع ضحى، يتحدث عن نوع من الظلم لا ينفصل فى ذهنه عن فكرة الظلم بشكل عام، يتحدث عن ظلم أبيه لأمه، وإهانته الدائمة لها، وعن انسحاق هذه الأم، وضعفها وهوانها حتى موتها، وهى بعد صغيرة شابة :

«هدّها عمل البيت وهدّها القهر. ماتت أيضاً صامتة ودون أن تشكو. لم أستطع حتى أن أكره أبى أو ألومه. هو أيضاً انهار بعد موتها. ظلت تتعاقب عليه أمراض مختلفة حتى مات» .

ويقول عنه أيضاً :

« لم يكن أبداً صديقاً لى ونادراً ما كان يكلمنى أو أختى إلا لكى يعطينا أوامر، أو ليسألنا عن أحوال الدراسة. كان وحيداً تماماً» (ص ٣٢٩) .

الأب الذى تصوره أعمال «بهاء طاهر» وتلمح له وتطمح إليه، هو الأب الإيجابى الذى يوفر الرعاية والحماية دون تسلط أو قهر؛ الأب المرتبط بالقوة دون قمع، وبالحكمة دون جفاف، بالتحقق والتحقيق، لابالإحباط والحرمان، بالتوحد والدفء، لا بالانفصال وبرودة المشاعر. وهى صورة تكاد تقف على مشارف الأحلام؛ عند تخوم أحلام اليقظة وعلى حدود التهويمات .

يبدو أن الحرمان من الأب؛ موت الأب فعلياً أو رمزياً، موته جسدياً أو إهماله لأسرته وتخليه عن دوره خلال حياته (موته رمزياً) ثم موته بعد ذلك جسدياً، وأيضاً تلك الإحباطات التى تعانيها الشخصيات نتيجة للشروط القاسية للواقع التى تحيا فيه، يبدو أن ذلك يولد بداخلها حالة من موات المشاعر؛ حالة تجعلها عاجزة عن التفاعل مع الآخر برغم ما يضطرم فى أعماقها من تشوقات وأشواق . تتكرر أفكار ومشاعر اللامبالاة واللاجدوى فى كثير من قصص «بهاء طاهر» ورواياته.

من ذلك مثلاً ما حدث عندما تسأل ليلى فى (شرق النخيل) الراوى ماذا تفعل فى حبها له الذى لا يبادلها إياه فيقول لها : «لا أعرف يا ليلى .. ليتنى أستطيع أن أنصح نفسى» (ص١٢٤١). وتتكررالاستجابة نفسها بروح هذه التعبيرات نفسها تقريباً فى (بالأمس حلمت بك) عندما تتساءل آن مارى عما إذا كان ما يقوله لها يمكنه أن يساعدها فى محنتها العاطفية فيقول لها : « وكيف أعرف؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسى . فمن أين لى أن أفهم كيف أساعدك؟» (ص١١٣). ويقول لضحى فى (قالت ضحى) : «سأصارحك بشىء يا ضحى . أنا لا أعرف حقيقة ما أريد. سأصارحك بشئ آخر أنا لاأرغب فى شئ بحماس حقيقى. لا أعرف متى بدأ ذلك» .

ويقول أيضاً : « يتهمنى حاتم بعدم الطموح وأظنه على حق. لاأفهم حتى لماذا يطمح الناس» (ص٣١٧) .

لكن فى مقابل هذه التعبيرات والحالات، هناك تعبيرات وحالات أخرى تكشف لنا عن أنّ هذه اللامبالاة الظاهرية التى هى حقيقية أحياناً، والتى تكونت أيضاً نتيجة الإحباط العام والخاص المتواصلين، هذه اللامبالاة ليست هى كل ما يعتمل فى باطن الشخصيات من انفعال، فهناك دائماً صراع متوتر دائم بين اللامبالاة والاهتمام، بين التجاهل والانشغال، فالعقل الإبداعى دائماً ما تصطرع فيه التساؤلات والأحلام، يقول لـ «آن مارى» :

«ما أريده مستحيل .. أن يكون العالم غير ما هو.. والناس غير ما هم. قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة » (ص١١٣) .

ويقول لـ «ضحى» :

«أحياناً أمتلئ بالغضب على نفسى وعلى حياتى، أحياناً تجتاحنى أشواق لا أعرف ماهى بالضبط. نعم فى داخلى أشياء ولكن لاأستطيع أن أسميها » (ص ٣١٨) .

ويشرح ـ الراوى ـ لسيد القناوى الذى حكى له حياته، بعد موت والده حين كان عمره عشر سنوات كيف عمل ليلاً ونهاراً كى يربى أخوته، وكيف أن والده كان قد مات لشعوره بالإهانة لأنّ أحد ملاك الأرض التى كان يعمل فيها قد صفع ابنه :

« اسمع يا سيد . آلاف من الناس يُصفعون كلَّ يوم .. ولكن قليلاً منهم من يشعر بالإهانة أو الغضب. قليل منهم يا سيد من يصيبهم ذلك المرض الذى أصاب أباك والذى يصيبك أنت الآن . مرض العدل» (ص٣٦).

الحب دوماً .. الموت دوماً :

لا يصل الحب فى معظم أعمال «بهاء طاهر»، إن لم يكن فيها جميعاً، إلى هدفه أبداً ، الحب محاصر بالموت؛ دائماً يصاحبه الموت. وهكذا نجد أنّ مارتين فى (أنا الملك جئت) ماتت، أو عاشت شبه ميتة؛ غاب عنها عقلها؛ أى مات عنها جوهر وجودها. كذلك نجد «آن مارى» فى (بالأمس حلمت بك) تلحق بنفسها الموت عندما تنتحر، وضحى تموت رمزياً حين تتخلى عن نقائها ومثاليتها. كما أن موت الأب والأم من المحاور الأساسية فى معظم قصص «بهاء طاهر» ورواياته كما سبق وأشرنا .

لكن رواية (خالتى صفية والدير) تبدو نسيجاً فريداً فى تعاملها مع علاقة الحب بالموت، وهى علاقة يصعب فهمها بمعزل عن محورين آخرين هما الحلم والسلطة. صفية بارعة الجمال تحلم بالحب وهى بعد صغيرة، تحلم بـ «حربى» محط أنظار فتيات القرية، هذا الشاب الجميل الجرىء المثالى، لكنها فجأة تجد حلمها ـ حبها يتحطم ويتبدد بشكل غير متوقع، حين يجىء «حربى»

يوماً مع البك ـ القنصل (رمز السلطة)، الذى يبلغ عمره ثلاثة أمثال عمرها كى يدعم طلب القنصل للزواج من صفية، بل لقد بلغ بـ «حربى» الحماس يومها أن قال: « إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها » (ص ٥٤) .

كانت صفية يتيمة الأبوين، وكذلك كان «حربى» . وحين تفقد صفية الأمل فى حبها لـ «حربى» فإن شحنة الحب الهائلة المتأججة بداخلها تتحول إلى البك زوجها . هناك ما يشبه عقدة إلكترا فى هذه الرواية لكنه تشابه ظاهرى سطحى ؛ فالقنصل هنا بديل للأب، بديل للسلطة وقد كانت صفية، بعد أن فقدت حبها لـ «حربى»، تبحث عن أرض ثابتة بعد أن أصبح كل ما حولها مفككاً متحركاً مراوغاً غير قابل للفهم، ومن ثم فإننا نستطيع أن نفهم حبها الشديد لزوجها ـ القنصل على أنه بمثابة رد الفعل المبالغ فيه. وفيما أرى فإنه لم يكن حباً حقيقياً.. بل كان شيئاً يشبه الحب.كان القنصل ـ الزوج هو بديل الأب حين غاب الأمل فى الحب. وهكذا نجد أن صفية فى نهاية الرواية بعد أن أصابها المرض الجسمى والعقلى بعد موت «حربى» تهذى قبل موتها قائلة لوالد الراوى :

> «نعم يا والدى . اعذرنى لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة .. أنت وكيلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه «حربى» .. لاتشغل بالك بالمهر .. ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة» (ص ٣٦) .

وهكذا فإننا نجد أن صفية، فى تلك اللحظات الأخيرة، حين انفك أسر الوعى الشديد الذى كانت تضربه حول مشاعرها، فى رد فعل مبالغ فيه إزاء صدمتها، حين وجدت «حربى» يسلك عكس ما توقعت، حين وجدته سعيداً بزواجها من القنصل، فى تلك اللحظات الخاصة من الهذيان وتفكك أواصر الوعى، تكشف صفية عن حبها القديم الذى ما زال قاراً فى أعماقها، وتكشف عن أنها كانت برغم كل ما أظهرته من عداوة وكراهية إزاء «حربى» بعد زواجها، كانت لاتزال تحبه حباً عنيفاً ضارياً، وكانت لاتزال تنتظره فى حلمها ويقظتها . تموت أشياء وشخصيات ومعان كثيرة فى هذه الرواية، وتتحول الشخصيات إلى ضدّ حالها الأول . وهكذا، فإننا نجد أن صفية تتحول بعد زواجها من القنصل إلى أخرى شديدة العقلانية والانتظام بعد أن كانت تفور بالبهجة والانطلاق والتدفق والمرح، كما أنها تتحول بعد موت زوجها من رمز للجمال، إلى رمز للجلال؛ من رمز لبريق الجسد إلى رمز للرهبة العقلية. « وهكذا أصبحت صفية الجميلة التى كان يشتهيها كل الرجال هى الخالة صفية التى يرهبها الناس» (ص٨١) . ثم أنها أصبحت ذات قدرات شبه خارقة، تعرف أن المرأة حامل حتى قبل أن تعرف المرأة نفسها أنها حامل، وتعرف أن الأرض بها ثعبان قبل أن يعرف صاحب الأرض بوجود الثعابين فى أرضه .

«حربى» أيضاً تموت روحه فى السجن بعد أن قتل القنصل، ذلك الذى عذبه كثيراً، وامتهن روحه، وأذله أمام الناس لأنه اعتقد، ربما، بإيحاء من صفية أنه يريد أن يقتل ابنه (ابن القنصل) طمعاً فى الميراث. ويفقد «حربى» بهجته وتألقه وتلقائيته ووسامته بعد خروجه من السجن ، يقول الراوى :

> « وكنت بالكاد قد منعت نفسى أن تخرج منى صرخة حين رأيت «حربى» بعد أن نزع عن وجهه اللثام، كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه، وأصبح خداه بقعتين زرقاوين تتفشى فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة. وكانت فى عينيه نظرة منطفئة، كان وجهه كله منطفئاً» (ص٩٩) .

ويقول أيضاً :

«وكانت الدموع تنزل من عينى وأنا أفكر فى «حربى» القديم .. «حربى» الذى لم يبق منه شئ غير ذلك الصوت الجميل وارتجالاته التى صارت كلها للحزن» (ص ١١١) .

ثم إن «حربى» يموت أيضاً، فى النهاية، بعد رحلة طويلة من المهانة والعذاب، والحرمان، والسجن، والمرض، والانعزال. كان قد خرج من السجن الرسمى، بعد قتله للقنصل، دفاعاً عن نفسه، ليقيم بعد ذلك فى الدير فى حالة، هى أيضاً، أشبه بالسجن، وقد قال عنه المقدس بشاى بعد موته بأنه «عاش للألم» .

وهكذا فإننا نجد أن طائر الموت يحلق فى هذه الرواية ـ وهو يحلق كثيراً فى عالم «بهاء طاهر» ـ فى مواجهة طائر الحب ثم يصارعه ويهزمه فى النهاية، يموت والدا صفية ووالدا حربى قبل بداية الرواية، ثم يموت القنصل / زوجها، ثم يموت حربى، وتموت صفية، ثم يموت والد الراوى فى نهاية الرواية. والحب محكوم عليه بالفشل، محكوم عليه بالموت، الحلم بالحب مقضى عليه بأن يبيد مهما تكن عرامته، واضطرامه، ووقدته. إن سلطة التراث، أو سلطة الزمن، أو سلطة السادة أصحاب السلطة أو الملكية، تظل قائمةً دوماً تفصل بين الحلم بالحب وتحقق هذا الحب. لكن موت الحب ورموزه دائماً ما يبعث فينا ـ نحن القراء ـ الشجن والحلم؛ الشجن على الشخصيات المتخيلة أو الواقعية التى قدمتها هذه الأعمال، والتى أصابها الفشل أو الموت، والحلم بزمن آخر، وواقع آخر يمكن أن يحقق فيه الإنسان بعض أحلامه ويتحرر ـ ولو إلى حين ـ من أسر الموت المحدق أو الإخفاق المقيم الذى يضرب بمخالبه فى أعماق وجود الإنسان، فى هذا الزمان، على هذا المكان.

يجعل الموت شمس الحب دوماً غاربة. هناك حلم دائم بحب قديم مقيم مؤرق وحارق ومؤجج لدى العديد من شخصيات «بهاء طاهر». وهو حب مفقود، حب تحاول الشخصيات استعادته مرة بالتذكر، ومرة بالحلم.

والخلاصة هى أننا نستطيع أن نقول ـ فيما يتعلق بمحور الموت بوصفه محوراً أساسياً يسهم فى تشكيل العالم القصصى والروائى لبهاء طاهر ـ إن هذا المحور يتسم بالخصائص التالية :

(١) لا تكاد تخلو قصة أو رواية لدى بهاء طاهر من ذكر الموت أو من هيمنة الموت على مشاعر الشخصيات وأفكارها ومصائرها. كأن الموت هو المحرك لمسار الأحداث الكبيرة فى القصة أو الرواية. قد يحضر فى شكل ظاهر، أو فى شكل خفى، قد يحضر الآن، أو يستحضر من الماضى، لكنه فى الحالات كلها هو البؤرة التى تدور حولها الأحداث وتتشكل .

(٢) الموت الذى يتحدث عنه بهاء طاهر فى أعماله ليس بالضرورة موتاً جسدياً، برغم بروز هذا الموت الجسدى المعروف وتكراره فى أعماله كافة . فهناك موت رمزى يحضر فى غياب الأشياء الجميلة من حياة البشر، وغالباً ما يرتبط جسدياً أو رمزياً بالسلطة والحب والمرأة والأحلام.

(٣) ليست هناك فواصل فى وعى الشخصيات المحورية فى هذه الأعمال بين عالم الموت وعالم الأحياء، فالموتى جسدياً كثيراً ما يتم التعامل معهم على أنهم أحياء، ومن ثم تكرار ظاهرة «الحضور مع» التى أشرنا إليها، وأيضاً فإن بعض الأحياء موتى. وهنا يكون الموت الرمزى هو الأكثر هيمنة وظهوراً.

(٤) أغلب الشخصيات فى القصص والروايات فاقدة للأب الذى تأخذ صورته فى الأعمال غالباً، صورةً سلبية، ترتبط أحياناً بالإهمال وعدم القيام بدور الأب الإيجابى، بما يستتبعه هذا الدور من حماية ورعاية وأمان، وترتبط أحياناً أخرى بالخداع والمخاتلة وحرمان الأبناء من حقوقهم الطبيعية. وترتبط هذه

الصورة غالباً بالسلطة التى تقوم أيضاً بالخداع ولاتقوم بالحماية؛ تقوم بالإهمال ولا تقوم بالرعاية، كما أنها تكون عند الضرورة منعزلةً عن الناس باردة المشاعر (انظر صورة الأب فى (قالت ضحى) مثلاً) أو تكون مهددة ومتوعدة وذات طاقات قمعية هائلة (صورة الأب فى قصة الخطوبة مثلاً) .

(٥) فى مواجهة الموت، بأشكاله الفعلية أو الرمزية، لا تكفّ الشخصيات أبداً عن الحلم ، بأشكاله الليلية أو النهارية، فهو دائماً وسيلتها التى تحاول من خلالها جعل البعيد قريبا، وجعل المستحيل ممكنا. كما أنه وسيلتها فى الهروب من قبضة الموت والتحرك بحرية أكبر فى فضاء الحياة .

أحلام مستحيلة تواجه الموت :

من خلال جو نفسى خاص تسوده مشاعر الغربة والعزلة والوحشة والحاجة إلى الآخر، والشعور بالضياع، والشك، والتفكك النفسى، وقراءات عن الصوفية، وعن التناسخ والحلول، وعن الأرواح الشريرة، والأرواح الطيبة. تبدأ مشاهد القصة البديعة (بالأمس حلمت بك) . مثقف مصرى يعمل فى مؤسسة عربية فى دولة أوربية، فى الصباح يلتقى دوماً على محطة الأتوبيس بشقراء من أهل ذلك البلد الأوربى، وعندما تلمحه تحول وجهها فجأة بعيداً عنه. وعندما يذهب إلى مكتب البريد كى يرسل كتاباً عن الصوفية إلى صديق له، يكتشف أنها تعمل هناك وتتحاشى النظر إليه . يهطل المطر بغزارة، ويبدو أن هطوله يبعث فى النفس البشرية مشاعر غير التى يبعثها انقطاعه لعل المطر يستثير فى النفس الذكريات، ويستثير فيها مشاعر الوحدة والصمت والحزن والأشواق وأحلام الحب المستحيل. يقول له أحد أصدقائه فى العمل:

«روحك شفافة » ثم دفع سبابته فى صدرى. قلت له إنّ صدرى مثقل بما فيه الكفاية، فقال فى هذه التربة ينبت البستان» (ص١٠١) .

يقابل الراوى الفتاة الشقراء مرةً فى أحد المتاجر، فتحاول أن تبتسم له ابتسامة مترددة، لكنه هو الذى يدير وجهه بعيداً عنها، يتصل بصديقه كمال عبر الهاتف فيحكى له كمال حلماً رآه :

« قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين، لكنى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة. قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية. فقال لى بشىء من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئاً » (ص١٠٤) .

الحلم يشتمل فى جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وفيه يتحقق المستحيل من خلال آليات التفكيك والتكثيف ، فالشخصيات التى لم تلتق، تلتقى والأحداث المتباعدة تحدث معاً، وفى لحظات قليلة تتجمع قرون عدة. والحلم فى هذه القصة، فى جوهره، إدانة للظلم والاستبداد والفساد وانتزاع الحقوق وقمع الفكر: « ضعوه فى السجن مع طه حسين » وفيه إيماء لعلاقة المثقف بالسلطة، وهى هنا علاقة قمعية يهرب فيها المثقف دائماً خوفاً على فكره الحر الذى هو مبرر وجوده وجوهر حياته. وهذا الحلم منقلب مباشرة إلى خارجه، حيث يعانى الراوى وصديقه من سلطة قامعة فى وطنهما جعلتهما يفران إلى بلد آخر يعجزان عن الاندماج فيه، فلا يصبحان ـ أبداً ـ جزءاً من نسيجه. ويحكى الراوى لصديقه بانفعال عما دار فى الصباح فى المغسلة، حيث أظهرت المرأة العجوز روح الاحتقار لغير الغربيين، يقول له «كمال» :

« وما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا منذ سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب

لكننى لا أهتم بذلك أبدا. أعتبر أننى أعيش فى صحراء وأن شقتى خيمتى . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا أعتبر أن هناك بشراً . هذا هو الحل المثالى وليست هذه هى المشكلة . سألته إذن فما هى المشكلة؟ فقال : نحن . المشكلة فى داخلنا لكنى لا أعرفها . أبحث عنها طوال الوقت لكنى لا أعرفها » (ص ١٠٤) .

ثم يسرد على صديقه حلمه الذى رأى فيه معاوية والحسين وهرب فيه إلى ميدان العتبة، إشارة واضحة إلى قمع السلطة للمثقفين غير المدجنين فى بلاد المشرق .

فى المساء يذهب الراوى إلى السينما، يتعرف على الشقراء الغامضة ويعرف أن اسمها «آن مارى» ويشاهد فيلم غادة الكاميليا «وكانت كما أحلم بها ، نحيلة جميلة، ذات عينين سوداوين واسعتين» (ص ١٠٥). وبعد الفيلم يتكلم معها عن غادة الكاميليا وموسيقى «فيردى» و«هاملت». ويقول لها إنه يعتبر هذه الشخصيات الخيالية «أكثر حقيقية من الناس الحقيقيين» وتدريجياً يتعرفان بعضهما البعض، يعرف أن أباها قد مات وأنها تعيش مع أمها، ويتحدثان عن لغة القلب ولغة العقل ثم تخبره عما تشعر به تجاهه، ليس حباً فى الواقع، بل قد يكون كراهية، لكنها تراه أكثر من مرة، وتشعر بقربه منها كما لو كان طيفاً يحوم حولها، ليست رؤية العين الإدراكية المباشرة التى تحدث بحكم التقارب المكانى، لكنها رؤية الباطن الداخلية، رؤية التخاطر والتليباثى ـ والشفافية ـ هذه الرؤية التى تنبعث من تلك القدرة الباطنية الخاصة على الاتصال العقلى والروحانى المباشر بين شخصين أو أكثر ـ وهى ظاهرة تتجاوز الواقع الحسى المباشر ولا تفسر بقوانينه أو مبادئه . مثلها فى ذلك مثل الأحلام :

« قالت باللهجة العادية ذاتها لا شئ . غير أننى أراك أيضاً عندما لا أراك . أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عينى أجدك هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكنى أكاد ألمسك » (ص ١٠٧) .

تتوثق أواصر العلاقة مع « آن مارى »، ويذهب لزيارتها فى بيتها، ويعرف أنها أحبت أحد مواطنيها، ولكنه نكث بوعده معها وتركها بشكل مهين، ويتعرف على والدتها التى تحكى له عن زيارة زوجها لمصر وتحدثه عن سيدنا موسى وعن السحر، ثم إننا نجد أن «آن مارى» تقول له فجأة وهما يجلسان معاً بمفردهما يرشفان الشاى «بالأمس حلمت بك» وتحكى له عن حلم آخر حدث لها أول أمس :

« أول أمس أيضاً حلمت بك . حلمت أنّ صقراً كبيراً يضرب نافذتى بجناحيه ويتطلع إلىّ بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه. صحوت من النوم وكنت أبكى» (ص١١١).

الصقر فى الميثولوجيا طائر شمسى يرمز إلى السماء والقوة، والنار، والإخلاص والحماية والنبل، هو العين العاشقة للأحداث وللمستقبل والخلود ولانتصار العقل على الغرائز الدنيا، وهو رمز للمعرفة الكلية، يحلق ما بين الأرض والسماء، بين ما هو أعلى وما هو أدنى، يشرق على الكون، يستطيع أن يهبط وأن يصعد، وهى خواص تكاد تجاوز صفات الكائنات الحية جميعاً. ولذلك فالصقر فى التحليل النفسى يرمز للقوة الجنسية، وللطموح المحلق بعيد المدى. هو طائر مثله مثل النسر قادر على التحليق نحو الشمس وله القدرة على التحديق دون وجل أو إجفال، فيما هو رسول الآلهة. وفى الميثولوجيا الفرعونية، هو طائر ملكى يرمز إلى الروح والإلهام، هو حورس، أو طائر خنسر أو رع أو الشمس. وكان جزاء من يقتل الصقر فى مصر القديمة الموت. وفى كتاب الموتى «أنا (الشمس) قد نهضت (أو

انبعثت) مثلما يخرج الصقر القوى من بيضته» . يحضر رمز الصقر فى حلم «آن مارى» ويرتبط به، خلال الحلم، راوى القصة، وبطلها المثقف المصرى، ومن ثم أصبح يمثل لها ما يمثله الصقر من قوة ونبل وأمانة وإخلاص وحماية. وهى جميعاً أشياء تفتقدها فى حياتها بعد وفاة والدها، وخيانة حبيبها، وقسوة الواقع الذى تعيش فيه، هذا الواقع الذى تنهزم فيه - كما قالت - الرقة والحساسية، وينتصر الشر ويسوده الجوع والفقر والظلم والموت. «يحزننى الموت بصفة خاصة» (ص١١٢) (سوف نجد أن رمز الصقر يتكرر مرة أخرى لدى بهاء طاهر خاصة فى روايته (قالت ضحى) وفى قصته (محاكمة الكاهن كاى نن) .

كما يحضر فى القصة طائر آخر هو الغراب، فهو يحط خارج نافذة «آن مارى» وأخذ يطير :

«متخبطاً بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج، وحين فرد جناحى حداده الأبدى راح ينفضهما ثم انكمش» (ص١١١) .

الغراب هنا رمز للحزن والموت وضياع الحلم وفقدان الرغبة فى الحياة. هو أيضاً رمز للشر والقوة التدميرية للحرب والخراب الداخلى، هو رمز للظلمة وعدم تحقق الأهداف، للذعر وللفردوس المفقود، وفى رمزية الهبوط من هذا الفردوس غالباً ما يظهر الغراب جالساً على شجرة المعرفة التى تقوم حواء بقطف ثمارها. ومن ثم فهو يرمز إلى انتهاك المحرم والرغبة فى التمرد وإلى الحرمان والوحدة، بعد ذلك .

يبدو أن «آن مارى» التى كانت تحلم بصقر لم تجد إلا غراباً متخبطاً تنظر إليه، فالراوى يعترف لها بأنه يتعاطف مع طيور الغربان وأنه يندهش من كراهية الناس لها برغم أنها لا تؤذى أحداً، إنه طائر وحيد مثله، وتندهش «آن مارى» من تعاطفه مع شخصيات خيالية مثل غادة الكاميليا، ومن طيور يتشاءم منها الناس مثل الغربان ، وتسأله: «ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟» ويقول لها: «كففت عن ذلك منذ زمن» (ص١١١). وتعرف بعد ذلك أنه كان يحلم بتغيير العالم، يحلم بالعدل وبالحرية وبالخير والحق والجمال، يقول لها: «ما أريده مستحيل» . وعندما تسأله: «ما هو» ؟ يقول لها :

« أن يكون العالم غير ما هو . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة» (ص١١٣) .

وهكذا فإنّ هذه القصة، فضلاً عن إيغالها فى سبر إشكالية الشرق والغرب، والروح والمادة، فإنها توغل أيضاً فى ذلك التقابل بين عالمين؛ عالم الموت وعالم الأحلام المستحيلة. «آن مارى» تحلم بالحياة، تتمنى لو تهرب من برودتها المحيطة بها، ومن قسوتها التى تجدها فى تفاصيل حياتها كلها؛ أن تجد الآخر الذى تحلم به، لكنها عندما تجده تكتشف أنه يحلم أحلاماً كبيرة، أحلاماً غير أحلامها، يحلم بتغيير العالم والبشر، وهى أحلام مستحيلة كما وصفها. وتدريجياً تعرف «آن مارى» أن أحلامه ليست فقط هى المستحيلة، بل أحلامها هى أيضاً، مستحيل يطارد مستحيلاً، عوالم لايمكن أن تلتقى برغم المظاهر التى توحى بإمكانية التقائها، هو لا يريدها وهى تريده، (وعندما وصل بعد ذلك إلى مرحلة أرادها فيها لم يجدها، كانت قد ماتت) وبسبب استحالة أحلامها فإنها تهرب من هذا الإحباط إلى الموت؛ تنتحر وتقضى على أحلامها المستحيلة. إنّ عبثية الحلم المستحيل الذى هو حلم غير واقعى تتوحد هنا مع فكرة عدمية مناقضة لروح الحياة، ولطبيعتها ولجوهرها وهى فكرة الموت، الموت الذى ليس حلماً يحلم به البشر، ولكنه حالة لا تحدث فيها الأحلام. كانت أحلامه المستحيلة هى التى أدت إلى أن تصبح أحلامها مستحيلة أيضاً. وهكذا وقعت الشخصيات هنا فى براثن استحالات متبادلة. ولم يكن هناك من حل سوى الموت أو السفر أو النوم الذى هو موت يطول أو يقصر .

توجد فى هذه القصة أحلام أخرى .

تكثر الأحلام لدى «كمال» صديق الراوى أيضاً فيحدثه عنها فى التليفون، كان هناك شئ يتكرر فى أحلامه كثيراً :

« إنه يتعلم عزف الكمان. وفى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف . وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف انكسرت ، وكانت جميع الصيدليات مغلقة . فأراد أن يعتذر للجنة لكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا» (ص ١٠٨) .

الكمان كما هو معروف آلة تعزف ألحاناً ترتبط بالحزن والألم الشديد؛ أعماق الألم وقمة المشاعر والذكريات، لكنها قد تعزف ألحاناً مبهجة أحياناً. وهى آلة ثنائية الجنس، أى ذكرية وأنثوية معاً، ومن ثم تنطوى على القوة والضعف فى آن؛ القوس يرمز إلى القوة الذكرية، وجسم الآلة يرمز إلى الضعف الأنثوى، لكنه الضعف الذى بدونه لا يتم ميلاد الألحان. إن فقد القوس فى هذا الحلم فقدان للمبدأ الذكرى، للقوة والإرادة والفعل، وهو فقدان تم تدريجياً من خلال استمرار حياة فتحى (بل كمال والراوى أيضاً) فى بلاد عجزوا عن التكيف معها، ولذلك يستقيل كمال ويعود إلى بلاده فى نهاية القصة، برغم إدراكه لما سيلاقيه فى بلاده من إحباط وعنت. فى حلم آخر يفقد «كمال» الدواء الذى كان يساعده على العزف. العزف هنا قد يكون إشارة إلى الحياة بشكل عام؛ وقد يكون إشارة إلى الفعل الجنسى حيث يرتبط مفهوم العزف باللعب وبالجنس. والدواء الذى يساعد على العزف ربما كان فى واقع الأمر دواءً يساعد على الفعل الجنسى، بل ربما كان هو الجنس ذاته. وقد شعر كمال بالملل والإحباط وعزوف النفس عنه بعد أن أصبحت كل الصيدليات مغلقة؛ أى بعد أن سُدّت فى وجهه أساليب ووسائل العلاج، والتسرية عن النفس، وكلّ الطرائق التى كان يلجأ إليها كى يستمر حيّاً فى غربته. أما الحذاء فهو رمز مزدوج للسلطة والحرية، للقوة والفوضى، للتحكم وفقدان التحكم. إنّ فقد الحذاء قد يعنى الحرية والتحرر، أو الوقوف على مشارف هذه الحرية وهذا التحرر . كان العبيد فى الماضى عندما يتم تحريرهم يطلب منهم خلع أحذيتهم، ثم الجرى حفاةً بعيداً عن أماكن احتجازهم وأسرهم، لكن الحذاء قد يشير أيضاً إلى التحكم؛ تحكم الشخص فى ذاته، خاصةً تحكمه فيما يتعلق بغرائزه البدائية، إن خلع المرء لحذائه عند دخوله الأماكن المقدسة يمثل ترميزاً لتركه لانشغالاته الصغيرة المحدودة، ودخوله فى عالم قُدْس الأقداس الروحانى المطلق غير المحدود؛ عالم الحرية اللامحدودة .

يفقد «كمال» قوس الكمان، والدواء، والحذاء. وتدفع به لجنةٌ غامضةٌ إلى خشبة المسرح، لكى يمثل (يلعب) دوراً ما. إنه إذن يفقد مبررات وجوده هنا، يفقد كل ما يشده ويجذبه إلى تلك البلاد البعيدة. ومن ثم كان عليه فى مثل هذه الحالة الغامضة من الحلم ومن الفقدان المتتالى للأشياء، الذى هو فى مقابل ذلك إيجاد لأشياء أخرى، مناقضة لها،كان قد فقدها ويحاول الآن أن يستعيدها. كان عليه أن يقرر هل يذهب بعيداً إلى فضاء أكبر ـ لكنه ليس واسعاً جداً ـ من الحرية؟ أم يعود ويسترد قوس الكمان والدواء والحذاء؟ ومن ثم فإننا نجد أسئلته وحكاياته الكثيرة التى يرويها لراوى القصة الذى مازال هناك يحلم أحلامه المستحيلة ويعانى أحزانه الهائلة، يفتقد «آن مارى» ولا يجدها لأيام عدة، لا على محطة الأوتوبيس، ولا فى عملها فى مكتب البريد، ثم أنه يحلم بها فى المساء :

«حلمت بهـا ذات ليلة كـانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطئ بحر وهى خائفة وكأن شيئاً يطاردها. وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشىء من الخوف » (ص ١١٥) .

هذا الحلم يعبر عن مشاعر وإسقاطات متبادلة بين الحالم والمحلوم به. فالحالم كان يطارد «آن مارى» فى حالة اليقظة (يبحث عنها ويسأل وينتظرها فلا يجدها) وذلك بعد أن افتقدها وشعر بحاجته إليها. هذه الحاجة إلى الآخر تحولت فى الحلم إلى الصورة النقيض؛ أى حاجة الآخر إليه. إنه هنا ما زال يلبس القناع نفسه الذى كان يلبسه فى حالة اليقظة أمامها ؛ قناع اللامبالاة وعدم الاهتمام، فى حين أن باطنه يزخر بالأشواق والغربة فى الوجود مع الآخرين. لكن القناع هنا ـ قناع النوم ـ اهتزّ وحرّك الخوف ملامحه، فلم يعد بالثبات نفسه لقناع اليقظة. لقد اعترف أخيراً، فى حلمه، بحاجته إليها، مثلما هى فى حاجة إليه، وأنه خائف أيضاً مثلما هى خائفة، وأنه مطارد مثلما هى مطاردة، لكنه عندما يستيقظ من نومه، ويذهب بعد ذلك إليها، يكتشف المأساة المذهلة، لقد أضاع الموت أحلامه وأحلامها معاً .

ما زالت فى هذه القصة طبقات وطبقات من المعنى؛ طبقات ترتبط بالموت؛ وطبقات ترتبط بالأحلام؛ وطبقات ترتبط بأحلام الموت وموت الأحلام؛ الماضى الذى يؤثر فى الحاضر، والحاضر الذى يؤثر فى المستقبل، والمستقبل الذى يؤثر فى الحاضر، الداخل الذى يؤثر فى الخارج، والخارج الذى يؤثر فى الداخل، الأنا والآخر، الشرق والغرب، المفرد والجمع، الوحشة والعزلة التى يعانيها الناس فى الغرب، سواء كانوا مواطنين أو وافدين، غربة الشرقى فى الغرب بعد ضياعه فى بلاده ـ هذه الغربة قد لا تكون فى مثل حدة الغربى فى بلاده، ذلك لأنّ الشرقى يحلم دائماً بالقوة، ويظل الكثير من أحلامه مجرد أحلام، الغربة لدى الغربى مبعثها الوحشة والعزلة والحاجة إلى الآخر (هذه المشاعر هى التى تجعل أكثر بلاد العالم تقدماً هى التى تقدم لنا أعلى نسبة انتحار فى العالم) الغرب المادى قد يحلم أكثر منا نحن الشرقيين، قد يحلم بنا، ويتقدم عن طريقنا أو عن غير طريقنا، لكننا للأسف نظل نحلم ونحلم ولا نتقدم، إمّا بسبب استحالة أحلامنا، أو بسبب ذلك الغول المتوحش من التسلط والقمع وافتقاد التعددية والشعور بالآخر فى مظاهر حياتنا كافة .

حلم بالمكان .. حلم بالماضى :

فى قصة (محاورة الجبل) فى مجموعة (أنا الملك جئت) هناك حلم بمكان لم يعد كما كان، بل أصبح ساحة للفوضى والعشوائية والاضطراب، بعد أن كان ساحة للازدهار والجمال :

« كان ميدان باب اللوق «فى الماضى» بستاناً صغيراً من زهور منسقة فى أحواض مدوّرة وسط نخيل أخضر نظيف، وكانت تحف بالزهور أشجار قصيرة تتوسطها ساعة ترتفع على حديد مشغول، ويحيط بذلك كله حاجز قصير من حديد فرعونى على شكل مثلثات رقيقة متداخلة كالدانتيلا. وكانت الأشجار فى كل مكان؛ فى الميدان وفى الشوارع، التى تتفرع منه؛ أشجار عالية على الرصيف تمتد أغصانها الخضراء وتلتقى عبر الرصيفين وتلتفّ فيصبح كلُّ شارع كرمة مظللة. وفى الصيف تزهر تلك الأشجار زهوراً حمراء، وبنفسجية كبيرة ثم تنفضها على الأرض فى الخريف فتمشى على بساط ناعم من الزهور. وفى كل يوم تمر عربة تسقى تلك الأشجار، ترويها واحدة واحدة فتراها دائماً خضراء، نظيفة، نضرة، لا كأشجار اليوم المريضة التى تختفى تحت التراب فلا

نعرف إن مررنا بها إنْ كانت شجرة أم عامود نور» (ص ١٩٦ ـ ١٩٧) .

ثم إنّ المشهد يكتمل تصويره من خلال وصف المتكلم لما كان عليه هذا الميدان فى الماضى، حين كان الهدهد يأتى ويبنى عشّه ويجاوره اليمام والحمام الزاجل؛ حين كانت الطيور تغنّى ثم تذهب أسراباً فى الصباح إلى الحقول؛ حين كانت روائح الكافور والفلّ والياسمين العطرة تفوح وتملأ المكان، مشهد كأنه الحلم، أو كأنه الجنة، لكنه حلم انقضى، وجنة مضت.

فى القصة حنين شديد إلى الماضى، يتجلى حين يتحدث الخواجة عما كان عليه المكان آنذاك، ويبدو أن الزمان عندما يمرّ ويفقد المكان خصوصيته، وجماله، وشخصيته المتميزة، تفقد الشخصيات ذاتها، وجوهر وجودها، ومن ثم فهى تحنّ دوماً إلى الماضى، وتحلم به؛ لأنها لا تجد لها وجوداً خارج ذلك الماضى؛ ذلك الزمان الذى كان يشتمل على هذا الشخص فى ذلك المكان. بعد أن كان الإنسان فى الماضى يحلم ويحقق أحلامه، أصبح الآن يحلم بالماضى لأنه لا يستطيع أن يحقق أى أحلام فى الحاضر، وعندما يكتشف أنّ الماضى لن يعود، يحلم بمستقبل وهمى غير مضمون، يحلم بأن يحقق أحلامه من خلال أوراق اليانصيب، يحلم الناس فى هذه القصة بأن يكسبوا ورقة يانصيب بضربة حظ، وبذلك يمكنهم أن يسكنوا ويتزوجوا ويحققوا أحلامهم التى كان ينبغى ألا تكون أحلاماً، بل حقوقاً أولية لبنى البشر. أما هانم ذات المجد القديم فهى تحلم بورقة اليانصيب الفائزة كى تذهب إلى الحج، كان المكسب بالنسبة لها فى الماضى ليس حلماً بل واقعا متحققا تحصل عليه متى شاءت .

فى القصة إشاراتٌ كثيرة إلى عبثية الحياة والموت، بل إلى عبثية الأحلام والحياة والموت. وفيها ذلك التداخل الخصب بين أحلام اليقظة والوهم ؛ والموت يقول الخواجة :

«الحقيقة يا بنى أنّ هذه الحياة فخ .. فخ نتخبط فيه منذ أن نولد . والغلطة أننا نحاول الخروج من هذا الفخ بالشعر كما تحاول أنت وقليل مثلك .. بالتصوف كما يحاول غيرك.. ترى عيوناً مسبلة ومتهدلة وميتة قبل الموت .. فى الشهرة، أو اليانصيب كما يحاول آخرون.. يتسابقون ويضعون خططاً ويصنعون مكائد صغيرة لكى يصلوا .. وما يصلون إليه فى نهاية عدوهم هو ذلك الحائط الأصم الذى ترتطم به رؤوسهم » (ص ٢١٤) .

ولذلك فإن الخواجة يدعوه إلى الانتقام، إلى أن يأخذ ما يستطيع .. لا كى يقتنى، ولكن كى ينتقم، لايبالى بأحد بل يأخذ ما فى الأيدى إن استطاع ..

حلم بالصدق والحقيقة :

فى قصة (أنا الملك جئت) نجد الدكتور فريد خريج جامعة جرينوبل عام ١٩٢٤م الذى درس طب العيون وتخصص فيه، وأثناء دراسته هناك أحب «مارتين» طالبة الآداب، وتعاهدا على الزواج وجاءت مارتين إلى مصر عام ١٩٢٥م.

« ولم يكن الشيخ عبد الله والد فريد مرحباً بزواج ابنه من فرنسية، لكنه عندما رأى وجهها البرىء كطفلة، وتضرج وجنتيها بالخجل كلما وجه إليها أحد سؤالاً، ومحاولتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراوين أن يلتقيا بعينى أحد. أسرت رقتها الشيخ عبد الله وقال لفريد على بركة الله» (ص ١٥٧).

لكن «مارتين» تختفى بعد عودتها إلى فرنسا عقب هذه الزيارة، ثم يعرف فريد بعد ذلك أنها موجودة فى مصحة للأمراض العقلية، فيذهب إلى زيارتها هناك شهراً كل عام. ثم إنه يتحدث مع صديقه حشمت بحزن بعد ذلك عن تلك الخبرات المؤلمة :

« أتعرف يا حشمت ما هو أكثر شئ محزن فى هذه الأمور؟ أبشع ما فيها أنك تألفها. فى السنوات الأولى كان يحطمنى أن أرى «مارتين» ملقاة فى تلك المصحة تتطلع إلىّ ولا تعرفنى. تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتنهمر دموعى. الآن أرى ذلك، أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتنتفض وتفر من أمامى. أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصحة. كل ذهب عقله على طريقته فلا تنزل دموعى ولا تتحرك فى قلبى الشفقة » (ص ١٥٩) .

كانت «مارتين» حلم «فريد»، وقد ضاع حلمه فحاول أن يفهم سرّ ضياع الأحلام، أجرى دراسات حول « العلاقة بين ضعف الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر » وحول ظاهرة « توقف إفراز الغدة الدمعية»، وحول « الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة » وكلها بحوث تدور حول الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية، حول الإدراك والذاكرة والأحلام. حاول أن يفهم من خلال البحث ما لم يستطع فهمه خلال الحياة، لكن حتى أبحاثه لم تسعفه، فقام برحلته الخاصة فى الصحراء، آملاً أن يصل إلى بعض الإجابات التى قد تطفئ بعض غليله وتبرئ بعض جراحه.

وبعد حوار مع صديقه الدكتور حشمت، حدثه فيه عن موت والدته (والدة حشمت) بعد زواج قصير وغير سعيد، وعن مرضها بالتيفود وموتها بين يديه وشعوره باليأس من تخصصه فى الطب الذى لم يساعده فى شفاء والدته، وعن معرفته العميقة بأن الموت لا يأتى لمن يسعى إليه. يكتمل قرار فريد بالسفر، بالخروج إلى الصحراء .

الصحراء هى عالم البرية والوحشة والفضاء اللانهائى، مكان الوحى والإلهام والألوهية، مكان الوحدة والتوحيد، المكان الذى يقابل الماء، ومن ثم فهو مكان الروح فى مقابل الجسد. مكان الحقيقة؛ مكان البحث عن أسرار الحياة والموت الغامضة. قام الدكتور فريد برحلة عبر الصحراء، هذه الرحلة ترمز إلى الرغبة فى الاكتشاف والتغير، وعبور دوامات الحياة وغياباتها، ومواجهة مظاهر النقص الموجودة فيها والتغلب عليها وتجاوزها وصولاً إلى الاكتمال واليقين. هى بحث عما هو مفتقد وغير موجود، بحث عن حلم ضاع أو فردوس مفقود، تدريب قاسٍ للنفس على تحمل المخاطر والحرمانات ومظاهر الشقاء والتعاسة، رغبةً فى الوصول إلى التحقق والاكتمال والامتلاء . عبور من ظلام الحياة والجهل والمؤقت والعابر وسريع الانقضاء إلى نور المعرفة والديمومة والخلود .

تجرى الاستعدادات للسفر. يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين وسبعة جمال ودليلاً، وأحمالاً من التمر، والسكر، والشاى، والخبز المجفف والزيت، والسمن، واللحم، والماء. وتتحرك القافلة إلى واحة مجهولة، ليس (هنالك) من يقين لدى أحد سوى الدكتور فريد بوجودها، تترك القافلة وراءها القاهرة بأهراماتها وقصورها وحقولها ومآذنها وعواماتها وتوغل فى الصحراء، ووسط الصمت والرمال لا ينى وجه «مارتين» بقبعتها البيضاء التى تزين حافتها دائرة من زهور وردية يخايله، وجهها، يظهر ويختفى ليظهر مرة أخرى، ذكرياتهما معاً وأحلامهما، لمساتهما ونظراتهما وضحكاتهما ومشيهما ورقصهما معاً، وتفكيرهما فى غد أكثر اكتمالاً؛ عندما جاء كان سراباً ولوعة ودموعاً واضطراباً وحرماناً :

« فى الصحراء كان وجه «مارتين» فى كل مكان .. فى التماعات السراب البعيد وفوق التلال وفى وميض النجوم. وفى الصحراء كان «فريد» يصلى كثيراً فى الغروب ويبكى، وحيداً فى الليل» (ص ١٦٤) .

نداء غامض كان يدعوه إليها، ويدفعه إلى واحة غامضة كان يؤكد أنها موجودة غرب طريق القوافل. وخلال مسراه فى الليل، ومع اكتمال القمر كان يرى وجه «مارتين» وتؤرقه ذكراها، يرى رحلاتهما معاً فى الأقصر والكرنك وبهو الأعمدة، يتذكر تلك اللحظات التى كانا فيها معاً والتى أخبرته فيها أنها لم تشعر أبداً أنها قريبة من حقيقة الحياة، ومن الفرحة ومن الجلال «كما كانت معه فى تلك اللحظات، تفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن» وهناك فى الصحراء، وسيوة من ورائه قال فى همس: «مارتين، لم جئت بى إلى هنا! ولم يكن قد عرف الجواب بعد» (ص١٦٦) .

تمضى الرحلة والنداء الغامض ما برح يسيطر عليه ويدفعه، وتمر القافلة بمشكلات وصعوبات جمة، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواظ شمس ملتهبة يمضى الدكتور فريد ومن بقى معه من القافلة (شدوان وراضى) حتى يصل إلى المعبد، ذلك الذى قال شدوان لفريد عنه «كان مطموراً بالرمال ثم انكشفت عنه، فكيف عرفت مكانه؟» (ص١٦٩) .

من بين الرموز الكثيرة المبثوثة فى هذه القصة المتميزة، يبرز لنا رمز الضوء ورمز الزهرة، على أنهما من المحاور الأساسية التى تدور حولها هذه القصة؛ فالدكتور فريد طبيب متخصص فى طب العيون؛ أى الطب المرتبط بالرؤية، والرؤية لا يمكن أن تتم دون ضوء، ومارتين تعانى من مشكلات فى عينيها، والضوء يؤذيها، ومن ثم فهى تسدل الستائر نهاراً وتحب الليل .

الضوء أسطورياً يرمز إلى الإبداع الكلى والتجلى؛ إلى العقل الأولى، والحياة، والحقيقة والإشراق والمعرفة المباشرة. وهو قوة ترتبط بالمجد والعظمة والبهجة والسرور. يرتبط بالبداية وبالنهاية، بالشروق والغروب، بالعصور الذهبية والحب والانبعاث، بالإبداع والخلق من ناحية، وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى (فى حالة غيابه) .

والضوء والحرارة يرتبطان رمزياً بالنار والحرب، الضوء هو الحقيقة، هو الحرية، هو المعرفة المباشرة؛ المعرفة التى تجاوز حدود الزمان والمكان. ومريم العذراء هى حاملة الضوء أو أم النور (لاحظ التقارب اللغوى بين جذرى مارى ومارتين) .

عندما غاب النور عن عينى «مارتين»، عندما أصبح الضوء عدواً لها، عندما لم تعد تحتمله، تبددت وتلاشت وضاعت بالنسبة لفريد كل المعانى الإيجابية المرتبطة بالنور، كل المعانى والإحساسات المرتبطة بالحب، والجمال، والحقيقة، والحرية، والمعرفة، والبهجة، والتحقق، والخير. ومن ثم كانت رحلة الصحراء محاولة لاستعادة هذه المعانى التى فقدها . هى رحلة لم يصل فريد بعدها إلا إلى إدراك عميق لعبثية الحياة، لاستحالة الحلم وعدم إمكانية استعادة المفقود أو الضائع.

نظر يونج إلى الروح باعتبارها تتحرر غالباً من خلال ومضة من النور، فى لحظات مفاجئة، غير متوقعة. الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلق منها الشيطان (النار) أيضاً. وفى الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحيّة النارية المفترسة التى تخرج من حفرتها مستبدة ظالمة، تخرج مهتاجة تهاجم بغضب وعنف شديدين، كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها إرباً إرباً [٢] .

بعد أن ينجح الدكتور فريد فى فك رموز الكتابة فى المعبد وبعد أن يقرأ مرة أخرى «أنا الملك جئت»، وبعد أن يكتشف زيف ما قرأ، بعد أن يعرف أن كل ما قرأه كانت أكاذيب سطرها أحد ملوك مصر القديمة (وهو رمسيس الثانى فيما نعتقد) عن انتصارات وهمية لم يحققها، يجرى خارجاً من المعبد ويذهب إلى حفرة الثعبان ويدوسها بقدميه، يدوس فوق الطريشة السامة القاتلة؛ لقد أدرك عبث ما كان يبحث عنه، الأكاذيب تحيطه فى الداخل والخارج. ومن ثم فإنه يحاول أن يهرب منها بالموت أو بالانبعاث من جديد .

لم يجد فريد بعد رحلته المضنية فى الصحراء، وبعد محاولاته المستميتة لكشف رموز الكتابة، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب، لم يجد سوى الجانب النارى من الضوء، الجانب الذى يرتبط بالثعابين والشياطين والظلم والاستبداد والقسوة والكذب والموت. لذلك يجرى خارجاً من المعبد وهو يصرخ «بكل القوة التى بقيت بداخله: أيها الكذاب - وتردد داخل المعبد الصدى الكذذذ اااب ب ب » (ص١٧٥) . ثم أنه بعد أن يخرج من المعبد يدوس فوق ثقوب الحية المفترسة حتى يسقط على الأرض .

ما معنى الحلم الذى رأى فيه فريد «مارتين» وهى تقول له إن الزهور تنبت فى عينيها؟ الزهور رمز أنثوى، مستقبل، ترتبط بالتوازن والعدل والميلاد والانتصار والسرور. والزهرة فى حالتها البرعمية، تشير إلى إمكانية ما، وعندما تتفتح وتمتد من مركزها البرعمى إلى الخارج فإنها تمثل نمواً وتجلياً خاصاً فى العالم . وهذه المعانى جميعاً قد تأكدت فى الميثولوجيا الرمزية لزهرة اللوتس فى الشرق، وزهرة الزنبق أو السوسن أو النيلوفر، فى الغرب. وامتداد الزهرة فى عالم الظواهر على هيئة زهرة متفتحة يرتبط أيضاً برمزية العجلة أو الدائرة التى تخرج منها أشعة وترمز إلى الشمس. وترتبط الزهور بالنعيم أو الفردوس، بالأرض المباركة، مقام الروح ومستقرها. والزهرة ذات التويجات الخمسة (كالوردة أو الزنبق أو السوسن، ترمز إلى الجنة أو الأراضى المباركة (لاحظ أنّ المعبد فى هذه القصة كان مكوناً من خمسة أضلاع مثله فى ذلك مثل زهرة الزنبق التى ترتبط بالضوء) . وهذا الرقم يشير أيضاً إلى حواس الإنسان الخمس؛ الحواس التى تحدد عالمه الأصغر فى وسط هذا العالم الأكبر، وهو قد يرمز إلى الجسد الإنسانى، إلى الجوانب الذكرية والأنثوية منه) .

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية؛ فزهرة السوسن Iris من معانيها أيضاً : قوس قزح (ضوء) وحدقة أو قزحية العين (رؤية) . ومن ثم ارتبطت ببعض آلهة الضوء أو الشمس مثل براهما وبوذا وحورس الذى هو العين الحارسة، العين التى ترى، عين الصقر التاريخى. بل إنّ الجذر الخاص باسم «مارتين» فى الفرنسية يرتبط أيضاً بكلمة الشمعدان، ومن ثم الضوء، بالماضى المرتبط بالذاكرة واللاشعور، ومن ثم الضوء الداخلى .

عندما تنبت الزهور فى العين فإن هذا قد يرمز إلى انفتاح عوالم الداخل، إلى امتزاج الروح بالجسد، والماضى والحاضر بالمستقبل، الضوء، والإشراق، والمعرفة، والعقل، والتنبه، والحماية، ووضوح الهدف، بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث. لكن ذلك كله كان حلماً، أو كان وهماً، أو كان حاجة واحتياجاً، وتوقاً وشوقاً نفسياً مسيطراً على وجدان فريد ووجوده، خاصة بعد أن غابت عنه «مارتين» من كانت له أماً وأختاً وابنة، غابت عنه «مارتين» ، «مارى» ، «مريم» ، الأم العظيمة، الأرض، الطيبة، التدفق، الإبداع، الخصوبة، الطفولة، البراءة، الحياة، الحلم . غابت وجلس فى الصحراء يفك مغاليق رموز وطلسمات وجدها أكاذيب وأوهام وتوهمات وتخييلات. الزهرة التى تنبت فى غير أوانها، أو فى غير مكانها (فى العين) ترمز إذن إلى سوء الحظ أو المرض، وغالباً ما ترمز إلى الموت. وقد كانت هذه حالة «مارتين» ، ثم حالة فريد بعد ذلك .

عندما يفيق فريد بعد أن جرى خارجاً مفزوعاً من المعبد، وهو يسب الملك الكذاب وبعد أن سقط لم يكن يعرف إن كان الثعبان قد لدغه أم لا، وفتح عينيه، وفيما هو بين اليقظة والحلم، فى حالة التهويم واختلاط الوعى خيل إليه أنه يرى « مارتين » تمسح على جبينه :

« قالت : اعطنى يدك، قالت : سنشرب معاً من هذا النبع. كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن . رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم . أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب» (ص ١٧٦) .

لكن فريد ينجو فى نهاية القصة من عضّة الثعبان على يدى بدوى غامض . أى أنه عاش بعد أن عبر من الحلم إلى الحقيقة، من الوهم إلى الواقع، عاش بعد أن عرف الكذب الخادع، عرف الحقيقة بعد أن خرج من المعبد، من المركز الروحانى للعالم، مكان الأسرار الغامضة، خرج من عالمه الباطنى الصغير، وما كان به من أحلام وأكاذيب، إلى عالمه الكبير بكل ما يوجد فيه من حقائق وعبث، من ثوابت ومتغيرات، من شقاء كبير ومسرات صغيرة، سريعاً ما تنقضى .

أحـــلام وأســـاطير :

الجوّ العام فى رواية (قالت ضحى) جو أسطورى أو شبه أسطورى، هناك معابد، وأطلال، وآلهة قديمة، وزهور، ونذور، وأسرار، وأشجار نخيل وتوت، وسنط، بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار؛ مواكب من الكاهنات والعابدات ونبيذ وحب غامض وجبال وولع بالماضى وبالطلل الدارس، تناسخ وحلول وتوحد مع رموز ذلك الزمن القديم. وتحضر أسطورة إيزيس وأوزوريس، أسطورة الحب والموت والقدر والخصوبة والانبعاث، أسطورة التبعثر ولمّ الشمل، التشتت والتجمع، الانفصال والاتصال، تتوحد ضحى مع إيزيس (أو «إيسيت») فى حالة شبيهة بحالة الخذار Hypnagagia التى هى حالة مابين اليقظة والنوم، بين الحلم والإدراك المباشر . تلك الحالة التى تفقد فيها الأشياء خصائصها الواقعية الثقيلة المنجذبة نحو الأرض، لتكتسب خصائص أثيرية حلمية تهويمية تدفعها نحو التهويم والتحليق والطيران . تقول ضحى :

« كانت أمى التى تقف هناك غير حقيقية، والفراش الذى أنام عليه غير حقيقى، وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية . كنت أعرف أنى إيسيت، وأن أوسير لما تجلى لى فى القمر وعد أن يصحبنى فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء، فأغمضت عينى ونمت وكنت سعيدة .. فى تلك الليلة .. علمنى أوسير اسمه وعرفنى اسمى. كان عاتباً علىّ لأننى لم أعرف الأسماء من قبل» (ص٣٥٧) .

بعد تلك الخبرة القديمة، بعدها بعشر سنوات، وبينما كانت «ضحى» فى رحلة إلى الأقصر، وبينما هى فى الفندق تأتى إلى ذهنها الأحلام :

«كنت أتقلب فى الفراش .. أغفو فتأتينى الأحلام وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة فى غرفتى. رأيتنى وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفعى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية، وسمعت بكاء طفل. هل لدغته الأفعى؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء. ورأيتنى حدأة تحلق فى الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وفردت جناحى فوق ذلك الجسم الطافى على النيل فعدت أنت وانبطحت فوقه فإذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من قبل قمراً . قمت من الفراش يغمرنى العرق ورأيت وجهى فى المرآة غريباً ورأيتنى أجمل من أن أكون أنا » (ص ٣٥٧) .

ومن الواضح أن الحلم هنا يستلهم أسطورة إيزيس وأوزوريس، فهناك الماء والمستنقعات التى عبرها أوزير، بعد أن خدعه ست ووضعه فى ذلك الصندوق الجميل، ثم ألقاه فى الماء، وهناك الأفعى التى ترمز إلى ست؛ أى إلى الشر والتدمير والفوضى والعشوائية والظلم المقيم، وهو رمز يوجد مع كلّ الإناث من الآلهة، ويرتبط بالحمل أو يشير إلى قرب حدوثه . ثم تجئ حركة الانبطاح فوق الصندوق التى قامت بها إيزيس، والتى يقال إنها حملت بعدها بابنها حوريس الذى يقوم ويقرر الانتقام من قاتل

أبيه . ويفقد عينه فى معركته معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر، سلالة من الآلهة المقدسة كما تشير إلى ذلك دراسة سيد القمنى حول هذه الأسطورة [٣] .
الحدأة هى أم الصقر ، وهى الحالة التى تحولت إليها إيزيس، وهى تبحث عن أوزيريس، وهى رمز للفخر، رشيقة وسريعة، يقال فى بعض الأساطير إنها كانت تغنى فى الماضى بصوت جميل مثل البجعة، لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيتها الصوتية الجميلة المميزة، ومن ثم أصبحت طائراً مرتبطاً بالموت والفقد والمهد أو الأسرّة (جمع سرير) عندما تظهر الحدأة أو الصقر مع الحية أو الثعبان فى أسطورة معينة أو حلم معين فإن ذلك يوحى بالشمس أو الضوء (الحدأة أو الصقر) فى مقابل الظلمة، إلى هذا الوجود الذى اشتمل منذ بدايته على الشمس والقمر، والحياة والموت، والضوء والظلمة، والخير والشر، والحكمة والاندفاع الأعمى، الشفاء والمرض، البناء والتدمير، الروحانى والجسدانى، العدل والظلم، تلك الموضوعات الأزلية التى يكتب الصراع بينها تاريخ البشر والحضارات .

تمهد ضحى للقاء بحبيبها بحكايات مستمرة، ومن خلال لغة تشبه سفر التكوين «الأونى» ، حيث الظلمة والصمت فى البداية، ثم اشتياق الظلمة للنور وشروق شمس رع، ثم ظهور أوزير وإيزيس وست وحورس وغير ذلك من التفاصيل. ثم ذات ليلة، هناك فى إيطاليا يكتمل اللقاء، يلتقى المبدأ الأنثوى بالمبدأ الذكرى لكن الصقر لا يجىء، يحدث الفراق، تتباعد عنه ضحى ويظل فى حيرة من أمره، يطاردها فتكاد تطرده، بل تطرده فعلاً، ويعيش فى حيرة وقلق وضيق، وتنقلب حياته رأساً على عقب .

يذكر القاضى «شهاب الدين بن أحمد التيفاشى» فى كتابه (نزهة الألباب فيما لا يوجد فى كتاب) :

« أن كتب التاريخ تورد أن عبد الله بن عبد المطلب، والد الرسول ﷺ، مرت به، وهو عند الكعبة، امرأة من بنى أسد، وهى رقية أخت ورقة بن نوفل فقالت له حين نظرت إلى وجهه: «أين تذهب يا عبد الله؟» قال : « مع أبى» ، قالت: « لك مثل الإبل التى نحرت عنك وقَعْ على الآن !! » قال: « أنا مع أبى، ولا أستطيع خلافه ولا فراقه » ثم تركها ومضى مع أبيه ليزوجه آمنة بنت وهب، ويروى أيضاً أنه حين التقاها ثانية، بعد زواجه، قال لها مازحاً : «مالك لا تعرضين علىّ اليوم ما كنت عرضت علىّ بالأمس؟»ف قالت له: «فارقك النور الذى كان معك بالأمس، فليس لى بك اليوم حاجة» (ص٤).

كان الراوى قد حكى لضحى مرة أنه قد قبض عليه ذات مرة وأنه اعترف على زملائه، فصمتت كثيراً، ثم قالت له: «حين تخون واحداً فأنت تخون العالم كله» . وعندما يسألها بدهشة: ماذا تقصدين؟ تقول له :

«أقصد أنك عندما خنت صديقك فقد خنت أيضاً أحلامك وأفكارك! لم يعد ممكناً أن تعود نفس الشخص» (ص ٣٦٤) .

وتدريجياً تتحول ضحى بعد ذلك إلى الضدّ، بدلاً من أن تحاول جمع أشلاء أوزير والتوحد معه، تجدها تستغرق فى الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والتزوير فى الأوراق، أى أنها تعمل ضده، تعمل على المزيد من بعثرته وتقسيمه . لقد تحولت إلى الضد، بدلاً من أن تكون رمزاً للخير والنماء والتوحيد والانبعاث، تتحول إلى رمز للشرّ والكذب والخداع .

الرواية فى جوهرها تحكى تاريخ الوطن، تاريخه القديم والحديث، نضال ناسه ومعاناتهم دائماً سعياً وراء النور والعدل والحرية والكرامة، فى مواجهة الظلمة والظلم والكبت والامتهان. الرواية فيها رصد عميق

لانهيار الأحلام القومية، وما يعقب ذلك من انهيار أحلام الأفراد والجماعات؛ تتحول الشخصيات من الحلم إلى الكابوس، ومن الصحة إلى المرض، ومن المقاومة إلى التسليم، من النهوض إلى السقوط، لكن هذه الحالات كما قلنا هى حالات وطن أكثر من كونها حالات فردية، ولذلك فإننا نجد أيضاً أنّ هذه الشخصيات، من خلال الندم، أو التطهر والفهم الأعمق، تعاود نهضتها ومقاومتها وصحتها وحلمها. وهكذا فإن ضحى تبدو بجمالها وغموضها وخلودها وتناقضها كأنها مصر التى تبحث عن أوزير الذى يمكن أن يمنحها حورس ـ المستقبل ـ الأمل، لكنها فى حالات كثيرة، بدلاً من أن تلتقى بأوزير تقابل ست الخائن، وبدلاً من أن تلد حورس (الحلم) تجهض أحلامها ويولد طفلها (حلمها ـ حلمنا) قبل الأوان، صغيراً ميتاً مشوهاً؛ وهكذا تتم عمليات إجهاض لضحى فى روما، وتعود بلا حورس، بلا أمل ولا أحلام .

تقول ضحى فى نهاية الرواية « إيسيت رحلت. من أيام روما وربما قبلها . لكنها رحلت » . وتقول أيضاً :

> « ولكنى أعرف أنها حية وباقية. أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط فى الأرض. ولكنها تبحث فى التيه عن أوسير: تتجنح مرة أخرى تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تضل الطريق إليه. تصبح هى أيضاً أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد . تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتياً وكاملاً . يحلق أمامها بعينيه الناريتين اللتين ترياك ست فى كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هى وراءه فرساً بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفر . من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار » (ص٤١٣) .

هكذا فإنّ هناك يقينا كاملاً فى الرواية بأن «إيسيت» ستعود، وسيعود معها الخير والخصب والنماء والأشجار، سيعود معها الحلم والأمل والتفاؤل والسعادة والبهجة للناس البسطاء الطيبين، سيعود معها العدل وينقشع الظلم ـــ ويتبدد الكبت ـ ويتلاشى النقص وينقضى التفكك ـ وتتحقق الحرية والاكتمال والوحدة والوفرة والإبداع وتحقيق الذات الوطنية والقومية ـ ويزول الشعور بالضياع ـ وتختفى التبعية والاتكالية والاعتماد على الآخرين. هذه وغيرها أحلام يشى بها، ويلمح إليها، هذا الفن العظيم، وعلى الناس أن يحولوا هذه الأحلام إلى حقائق ومدركات.

حصار الحلم وانبعاثه :

يموج عالم بهاء طاهر بالأحلام، سواء كانت هذه الأحلام أحلام النوم، أحلام الليل، أو كانت أحلام اليقظة، أحلام النهار، وسواء كانت أحلاماً بسيطة، مثل حلم ذلك الممثل فى قصة (كومبارس من زماننا) من مجموعة (الخطوبة)، وعنوانها محاكاة ساخرة لعنوان رواية ليرمنتوف (بطل من زماننا) . ويحلم هذا الممثل بأن يتحول من ممثل صامت إلى ممثل متكلم، بعد أن ضاعت أحلامه الكبيرة التى كان يحلمها وهو طالب فى الكلية، بأن يمثل أدوار شكرى سرحان «ويهز الدنيا» . وفى قصة (الأب)، (المجموعة نفسها)، تضيع أحلام السفر والتحقق والحرية فى أسر مطالب الأسرة التى لا تكف ولا تنتهى. وفى قصة (الخطوبة) تضيع أحلام الزواج وتكوين الأسرة من خلال أب يتعامل مع الراوى الذى أراد خطبة ابنته بطريقة المحقق الذى يعذبه بالأسئلة والاتهامات ويهدده بكشف أسراره وأسرار عائلته. والأب هنا يقوم بدور السلطة التى تقتل الحب وتقبر الأحلام.

وفى قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك) تحلم أم إدريس :

> «حلماً مزعجاً لا تذكره، لكنها تظن أنه كان هناك لحم نيئ فى الحلم، ليست متأكدة تماماً. ولكن ربما كان هناك لحم نيىء. سترك يارب» (ص ١١٩) .

يرتبط هذا اللحم النيىء بالخوف من الحسد، وبالخوف من أن يحدث شيء لمبروكة ابنتها الصغيرة الجميلة، يحدث شيء لها ولا تتم فرحتها بها، وتظهر هذه المشاعر على نحو واضح فى كل سلوكاتها وحديثها ونظراتها عندما دخلت عليها سندس الحلبية كى تبيعها بعض الأقمشة. كما يرتبط اللحم النيئ فى الأحلام والتراث أيضاً بالغيبة والنميمة، وبالآخر الذى يسرق منا أحلامنا.

لا تكفّ شخصيات بهاء طاهر عن الحلم، ولا يكفّ الموت أيضاً عن التحديق بها. ويصعب تماماً الفصل فى أعمال بهاء طاهر كما قلنا بين الحلم والموت (والسلطة والحب) فكلها مكونات متفاعلة متضافرة فى تشكيل عالمه.

فى أعمال بهاء طاهر دائماً ما نجد أنّ السلطة تقتل الأحلام وتقبرها، نجد ذلك فى الإحساس العام المهيمن والمتسلل عبر طيات وثنيات وجنبات مشاعر وأفكار الشخصيات فى معظم الأعمال، التى تكشف عن إحساس دائم بالمرارة وعدم التحقق فى الواقع، نتيجة لأن الشخصيات تسعى دائماً نحو العدل، وتتمرد دوماً على الظلم، وينتهى صراعها دائماً بالفرار والبحث والتساؤل واجترار الذكريات. السلطة هنا، كما قلنا، ليست هى السلطة السياسية فقط، بل هى السلطة السياسية وسلطة الأب وسلطة الآخر المسيطر بشكل عام.

وفى حالات كثيرة يرتبط الإحباط الذى ولدته السلطة فى حياة الشخصيات بأحلام كثيرة تتولد فى أعماقها . سنأخذ مثالاً واحداً على هذا: هو ذلك الحلم الذى رآه الراوى فى رواية (شرق النخيل). لقد ارتبط الراوى بابن عمه «حسين» الذى كان يحبه ويحترمه، ويتمنى أن يصبح مثله. كان ابن عمه قبل أن يموت يقوم بتوصيله إلى محطة القطار كى يسافر الراوى إلى القاهرة حيث دراسته. وكان حسين يقود الحصان والعربة. ثم حلم بعد ذلك بخبرة السفر السابقة تلك وبكثير من الأحداث اللاحقة.

ارتبط الحلم بموت حسين ابن عمه وخطيب أخته بعد ذلك :

«ثم تحولت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة كبيرة، إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة. ووثب من بين الخيول ذئب تقدم منى، وشبّ على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب، وأسند ساقيه الأماميتين على بطنى، وراح يضغط عليها، ويتطلع إلىّ بفم مفتوح وأنياب مكشوفة دون أن يهاجمنى. لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلنى منه وأردفنى خلفه. وأدهشنى أن أجد عمى وفريدة وأمى على رقبة الحصان نفسه الذى اندفع للسماء فكان فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح فى السماء السوداء سرداباً مدوراً منيراً نفذ منه الحصان وبدأ يسبح فيه سريعاً وخفيفاً لكن وجدت نفسى مرة أخرى وحيداً أمشى على قدمى وتقدم منى رجل عار له ثديان على وسطه خرقة وبيده حربة سددها لبطنى وأصابنى وصرخت ووقف الرجل أيضاً فوق رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة تمتد إلى ما لا نهاية» (ص ٢٥٧).

الإنسان فى الحلم، كما فى الواقع، يكون وحيداً كما كان نيتشه يقول. رموز الحلم الأساسية هنا ترتبط بموضوعات الواقع التى كان يعانى منها الراوى؛ رموز السلطة والقتل والوحدة والموت. ترتبط أحداث هذا الحلم بموت حسين ابن عمه الذى أحبه وأحبته أخته فريدة. ويرتبط الحصان بحسين الذى قاد الحصان والعربة بسرعة هائلة عندما كان يقوم بتوصيل الراوى إلى المحطة قبل سفره إلى القاهرة فى مشهد يقع فى المسافة بين اليقظة والحلم، الحقيقة والتهويم :

«وأيقنت أننا سنموت وانتابنى الدوار، ورفعت رأسى للسماء ورأيت نجومها ترتج وتختلط وتلد أقماراً وتسقط مطراً فضيا فى الفضاء الأسود وأيقنت أنى ميت، لكن فى محطة القطار عانقنى حسين وضمنى بقوة وقال: كنت غاضباً منك لكنى سامحتك، سامحتك يا ابن عمى» (ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥).

الذئب فى هذا الحلم رمز للشر والقسوة والافتراس والتعطش للدماء. أما الحصان فهو رمز مزدوج للحياة وللموت، شمسى وقمرى؛ عندما يرتبط بالشمس يشير إلى الحياة؛ أما عندما يرتبط بالقمر، كما فى هذا الحلم، فإنّه يرتبط بالموت، والفوضى، وقوة الغريزة المندفعة. الرجل العارى رمز للسلطة والبدائية والقسوة وغياب العقل، وصرخته وثدياه يرمزان إلى الخوف والحزن والندم وانقلاب المعايير وضياع الأحلام. الحلم هنا حلم مقلوب، حلم يشير إلى عكس ما يحدث فى الواقع، حيث إننا نعرف أنّ الذى قتل هو حسين وليس الراوى، وكأنه يتوحد معه فى الحلم لأنه لم يتمكن من أن يتوحد معه فى الحياة، كأنّه يتمنى أن يموت فى الحلم لأنه لم يستطع أن يمنع عنه الموت فى اليقظة. وكأنه فى الحلم يكفّر عن تقصيره تجاهه فى اليقظة ويتحرر من بعض ندمه، لأنه لم يستطع أن يفديه.

مات حسين مقتولاً مغدوراً، مات مع أبيه فى لحظة واحدة، قتلهما أولاد الحاج صادق رمز السلطة، أسياد البلد كما يصفهم والد الراوى. هذه الشخصية تسودها روح عدمية ـ ظاهرية وليست حقيقية ـ تجعل الحزن والشجن والشفافية والمأساوية والشعور باللاجدوى تنتشر فى كل خلاياها، فى كل أفكارها وتصوراتها وانفعالاتها وتعاملاتها، يتذكر بقاء الناس وصرامتهم بعد موت حسين وعمه ويتذكر تساؤلات والدته وهى تعلق على بكاء والده وصراخه ومحاولته الانتقام بعد قتل أخيه وابن أخيه : «وماذا ينفع يا ولدى؟ ماذا ينفع وقد مات من مات؟ لو من الأصل.. » يتذكر ويناقش فكرة الموت مع نفسه، مناقشة تصل به إلى أعماق الخواء والعدم الذى يسود عالمه :

«نعم يا أمى. لو من الأصل! ونعم يا فريدة لو أننا نموت معاً. لو أن الناس كالزرع ينبتون معاً ويحصدون معاً فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكى أحد على من يحب. لو يحصد زرع البشر الذى ينبت معاً كله فى وقت واحد، ثم يأتى نبت جديد يخضر ويكبر، لا يذكر شيئاً عما سبقه ولا يفكر فيما سيجىء فكيف تكون الدنيا لو تحقق حلمك يا فريدة؟ ولكن هناك ما هو أفضل، ألا ينبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء» (ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣).

تلك روح تنتشر فى أعمال «بهاء طاهر» كافة؛ روح لا تكف عن التساؤل والتطلع والاستكشاف؛ روح قلقة حائرة محيرة مربكة ومرتبكة ، توترها دائم وسعيها إلى اليقين لا يريم، تساؤلات الموت والحياة، الظلم والعدالة هى تساؤلاتها الكبرى، ولأن هذه التساؤلات دائماً ما تكون بلا إجابات، دائماً ما تكون علامات استفهام كبرى مشرعة وملغزة وقائمة دائماً، فإن علاقات الأنا بالآخر غالباً ما يسودها هذا الشكل من عدم القدرة على التكامل أو التوافق أو الانسجام، فالفقد دائم، والموت جاثم، والظلم قائم، والحزن حاضر أبداً لا ينتهى، الفقد والموت والحزن أشياء غالباً ما ترتبط بالظلم والسلطة الغاشمة سواء كانت سلطة الأب أو سلطة الآخر أو سلطة التراث أو السلطة السياسية أو العسكرية أو غير ذلك من أشكال السلطة وتوابعها. تقول أم الراوى «من يموت يرتاح، دائماً الهم للأحياء».

لكن الشخصيات لا تستغرق فى استسلامها للحزن والظلم والفقد والموت، إنها تعرف فى معظم الأحيان أنّ

هذه الجوانب السلبية القاتمة من حياتها مبعثها الآخر ـ العدو ـ السلطة، لذلك فهى غالباً ما تحدث لها تلك التحولات الجذرية : من الاغتراب والوحدة إلى الاتصال والتواصل والتوحد مع الجماهير ، مع الآخر الذى يعانى المصير نفسه، من الاستغراق فى الذات والأحلام والذكريات إلى النزول رويداً رويداً إلى أرض الواقع والحياة والناس مهما كانت عليه هذه الأرض من صلابة وخشونة. يتوحد الراوى فى نهاية (شرق النخيل) مع الآخرين الذين يطالبون بإنقاذ الوطن وتحريره، كما أن عصام، الشاب الفلسطينى الذى يشبه الحلم، يذهب ويستشهد فداء لوطنه السليب، وكمال يستقيل من عمله فى الخارج، ويعود إلى وطنه وهو يحلم بحياة جديدة، يتحرر فيها بقدر ما يستطيع من الموت ويحاول فيها، قدر ما يستطيع، أن يحقق بعض الأحلام. هذه، فقط، بعض الرؤى والأفكار، التى أثارتها بداخلى قراءة أعمال «بهاء طاهر» المتميزة والفريدة.

الهوامش

(١) اعتمدنا فى دراستنا لمجموعات **الخطوبة** و **بالأمس حلمت بك** و **أنا الملك جئت** ولروايتى **شرق النخيل** و **قالت ضحى** على الطبعة الخاصة لهذه الأعمال لبهاء طاهر، التى صدرت تحت عنوان **مجموعة أعمال** عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩٢م، واعتمدنا فى دراستنا لرواية **خالتى صفية والدير** على طبعتها التى صدرت عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩١ ، والأرقام الواردة بالعربية بين القوسين تشير إلى المواقع المأخوذة من هذه الأعمال فى هاتين الطبعتين .

(٢) Ad De Vries . **Dictionary of symbols and Imagery.** Amesterdam : North Holland, 1984

(٣) سيد محمود القمنى ، **أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة** ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .

(٤) شهاب الدين أحمد التيفاشى : **نزهة الألباب فيما لايوجد فى كتاب** ، تحقيق جمال جمعة . رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ص، ١٦ ـ ١٧ .

سمير أمين ويحيى الطاهر :

حكايات

عن صراع الشرق والغرب*

حسام أبو العلا

جذب ما يسمى بالصراع الثقافى بين الشرق والغرب أجيالا عدّة من المفكرين والكتاب من كل أنحاء العالم . ثمة أدبيات أنتجت عبر قرنين من الزمان ، فبين المؤلفين الغربيين نجد العناوين التالية : (ممر إلى الهند) ، (أعمدة الحكمة السبعة) لكل من جوبجادين، تيبى وأوجو على التوالى . وبين المؤلفين العرب ، أو بين الروايات العربية ، تطالعنا العناوين التالية : (عصفور من الشرق) ، (قنديل أم هاشم) ، (الحى اللاتينى)، (موسم الهجرة إلى الشمال) .

يقدم لنا نتاج هؤلاء الكتاب قاعدة واقعية ، وإطارا منهجيا متعارفا عليه لـ « أدب الصراع بين الشرق والغرب» ؛ حيث تقدم هذه الأعمال جميعا مشهدا لشخص بسيط ، نقى ، يسافر خارج بلاده كى يتمدد عاريا على نحو ما أمام قراء تلك الدراما الهائلة عن انعدام الفهم المتبادل بين الشرق « الغامض » والصدمة التى لا يشفى أثرها . وغالباً ما تعزز هذه الأعمال ، فى إطارها العام ، تلك التراجيديا الهائلة التى يرسمها توظيف ذو بعدين ، وبذلك يمكن تشويه عملية تحديد معالم « الآخر »كما هو متحقق فى العمل .

على أية حال ، يبدو غريبا تماما أنه على الرغم من جمع وتصنيف كل هذا الأدب رفيع المستوى – عن الصراع بين الشرق والغرب – وكذلك وجود جيل لاحق من النقاد المشتغلين عليه ، فإنه قلما لاحظ المعاصرون (والقدامى ، فيما يتعلق بتلك القضية) من أنثروبولوجيين ، وعلماء اجتماع ، ومهتمين بالشئون الخارجية ، وكذلك خبراء فى التجارة ومتخصصين فى الدراسات الإقليمية [1] ، أنهم قد أنجزوا شيئا أكثر – وأحيانا أقل – من أنهم قدموا روايتهم الخاصة حول الصراع الثقافى مقارنة من عدة زوايا – حول تلك القضية – مع كتّاب مثل هاكى ، فلوبير ، فورستر .

* **Amin and Abdallah, Tales of East-west conflict.**
وقد قام بالترجمة أحمد حسن . والمقال فى الأصل ورقة قدمها الكاتب ـ أمريكي الجنسية مصرى الأصل – لإحدى الجامعات الأمريكية .

ويساعدنا يحيى الطاهر عبد الله على إقامة جسر لعبور الفجوة بين الأدب والأنثروبولوجيا ، وذلك من خلال أدبه القصصى ، المنشور فى مجموعات قصصية قصيرة [وروايات] . إننا نلاحظ فى أعماله إشارات مستوحاة من (القرآن) ، وتكثيفاً ورمزيا ، إلا أننا نجد أيضا « لغة الحياة اليومية » لبشر بسطاء ، وصياغات فلكلورية، ونماذج اجتماعية من الطبقة العاملة .

إن قصص يحيى أعمال أدبية ، لكنها مشحونة و مضاءة بوعى ذاتى رفيع المستوى ، ولهذا تستطيع هذه القصص أن تثير أسئلة حول الاختلاف – أو التعارض – بين الشرق والغرب ، فى كل ما لا يستطيع الأدب التقليدى الاجترارى تقديمه حول ذلك الموضوع .

يفعل يحيى الطاهر ذلك دون مفارقة المناخ الأدبى أو السيكولوجى المصرى، ونشير هنا – على سبيل المثال – إلى قصته « حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » [٢] ، حيث يستطيع القارىء أن يكتشف أنها تتضمن كل عناصر « نظرية التبعية الحديثة » التى يتبناها كل من : ڤالرشتين ، جندر فرانك ، سمير أمين . . وآخرون .

سنولى اهتماما خاصا وموجزا لتلك القصة ؛ حيث نرى أنها نتاج ملائم ، واضح ، لتلك المقابلة التى سنقيمها بين (قصص) يحيى الطاهر ، و (نظرية) سمير أمين التى يعرضها فى كتابه (الأمة العربية وصراع الطبقات) . ونعتقد أن استخدام أعمال يحيى القصصية ، هنا ، سوف يساعدنا على اكتشاف « البعد الأدبى فى النظرية الاقتصادية » وأيضا العكس ، حيث يساعدنا عمل سمير أمين المشار إليه على اكتشاف « العالم الاجتماعى » فى القصة القصيرة .

قصة الصعيدى :

تبدأ القصة مع الشخصية / العنوان ؛ الصعيدى الذى يستيقظ من غفوته ليجد نفسه معاقبا من الجنّية التى تدفعه بعيدا عن مكان استرخائه .

فى المشهد التالى يستشير الصعيدى رجلاً مشهوداً له بالحكمة وسداد الرأى ، فيدله الأخير على « أم المدن» أو القاهرة .

تلك المشاهد السريالية الحديثة تبرز بحدة من الواقعية الباردة لباقى القصة (التى تقع فى القاهرة) خلال رحلة الصعيدى « عبر خطين حديديين تجرى فوقهما القطارات » ، وينهمر عليهما المطر ، « وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » إلى أن يصل للمدينة : « فى بحر من الحديد والنار ، رأى الإنسان يحجل ، ويطلب الصدقة » ، رآهم يتفرقون فى الجهات الأربع ، « ورآه يدب ورآه بالأتوبيس وبالتروللى وبالترماى، ورآه يطير، ورآه يسوق العربة » (ص ٢٧٨) . وبمصطلحات نظرية التبعية ، فإن الصعيدى قد انتقل من منطقة هامشية – الريف – انتقالا جسديا ونفسيا ، إلى المدينة الكبيرة (المتروبول)، حيث (العقلانية والنظم التكنولوجية) طبقاً لمنظرى التبعية المعاصرين . وتعد تلك المقابلة المزدوجة الأساس الذى تنهض عليه العلاقة بين ما يطلق عليه « العالم الأول » – المدن الكبرى – الذى يستورد مواد أولية وعملا رخيصا، و ما يطلق عليه « العالم الثالث » (الهامش) الذى يستورد عملة صعبة، وديونا ، وتحولاً إلى أيد عاملة (بلترة).

يقتفى معظم منظرى التبعية أثر تلك العلاقة فى العودة إلى التبعية الاقتصادية التى تربط الريف بالمدينة ، فى الرأسمالية المبكرة فى أوروبا ما قبل الاستعمار . تلك هى الصيغة الأولية للمدن الكبرى ، والمناطق الطرفية ، وذلك هو ما نجده فى قصة الصعيدى .

فى داخل العاصمة يلتقى بصعايدة آخرين ، ويحافظ الجميع على طرقهم نفسها فى الحياة . الصعيدى يصير عامل بناء مثلهم ، يعمل طوال اليوم ، وأثناء الليل يجلس معهم ليرقصوا ويغنوا أغانى الصعايدة على الرغم من أنهم يعيشون فى المدينة . لقد أصبح

الصعايدة مهمشين بعيدا عن العمارات التي يشيدونها وخارجها ، لكنهم يتعرضون لغواية إغراء بعينه ؛ فعبر التنافس فيما بينهم ، يقع الاختيار على البعض منهم ليصبحوا بوابين فى العمارات التى شيدوها . ويحتضن الصعيدى هذا الوعد كأنه حلمه فى الحياة ، لكنه يموت - فى حادث من حوادث البناء - قبل تحقق هذا الحلم، وذلك أثناء حالتـه التـى يصفها الكاتب مرتين بعبارة: « ظل صاحبنا يضرب فى المقبل بعدما طرح الماضى ونسى الحاضر » (٢٨٠).

نعود مرة أخرى إلى « لغة » نظرية التبعية ؛ فالصعيدى وزملاؤه قد تم تحويلهم إلى عمال - « بلترتهم » - (فى سياق القصة) عندما دخلوا إلى المدينة، استخدمهم سدنتها ليزودوهم بالإنتاج السلعى (البيوت والعمارات) الذى يستهلكه الآخرون .

إن سمير أمين يلخص الرأسمالية على النحو التالى :

١ - مجمل الإنتاج يتحول إلى الشكل السلعى ، إلى بضاعة .

٢ - قوة العمل ذاتها تصبح سلعة ، كذلك أدوات الإنتاج التى يستخدمها المنتجون ، حيث تنفصل تلك الأدوات عنهم انفصالا تاما ، ويتحول المنتجون إلى بروليتاريا .

٣ - وسائل الإنتاج هى الأخرى تصير بضاعة (سلعة) كما تتجسد السلعة ماديا بوصفها علاقة اجتماعية تشمل كل أعضاء المجتمع ، وتستولى عليها جميعا طبقة اجتماعية معينة ، وبمعنى آخر تتحول إلى « رأس مال » . (UD ص٦٠)

وذلك هو ما يحدث ، فى الواقع ، للصعايدة . إنهم يتحولون إلى سلعة عمل ، ويشيدون عمارات تستحوذ عليها طبقة المدينة الكبيرة .

الجوهرى - فى قصة الصعيدى - يتمثل فى عملية « بلترة الفلاحين » أو تحويلهم إلى عمال . وكذلك الأمر نفسه لدى سمير أمين . وقبل أن ننتقل إلى مدى أبعد ، نرى أن من المهم رصد تلك المقابلة بتفصيل أكبر ، فى تشابهاتها اللافتة للنظر ، وفى إطار مركب يتضمن الانفصالات الدراماتيكية أيضاً ، كذلك فى المقاربة والقص الممثلين فى صياغة كل من (الأمة العربية) وقصة (جبل الشاى الأخضر) .

(الأمة العربية) : المنظور الأمينى :

لكى يشيد سمير أمين روايته حول الاستعمار الغربى للأمة العربية ، كان عليه أولا أن يضع أساسا لشرعية - أو صحة - مفهوم تلك الوحدة العضوية التى يمكن اعتبارها - أو تسميتها - أمة عربية ، فإن لم تكن هناك (أمة عربية) فلن يكون بمقدورنا الحديث عن استعمارها .

هذا على الرغم أن سمير أمين يقدم « تحليلا اقتصاديا » ، لكنه يسحبه بكثافة على كل من التاريخ والجغرافيا .

العالم العربى الممتد من مراكش الحديثة حتى العراق ، بطبيعته القاحلة بوجه عام - إن استثنينا وادى النيل - لا يمكن أن يقدم سندا مرجعيا عن نوع من المجتمعات الزراعية الخصبة ، إلا أن موقعه الاستراتيجى جغرافيا ، بوصفه جسرا يصل بين ثلاث قارات ، أسهم فى ازدهار بلدانه كى تكون مجتمعات تجارية ، ذلك بعد أن توحدت المنطقة - بتعددها اللغوى - خلال الحقبة الإسلامية . يقول أمين :

« حتى يمكن فهم العالم العربى ، يجب على المرء أن ينظر إليه باعتباره « منطقة كبح تطورها » واسطوانة ناقلة - فى الوقت نفسه - بين المناطق الرئيسية للحضارة فى العالم القديم . هذه المنطقة شبه الجدباء تفصل - وتصل - بين المناطق الثلاث التى لديها

حضارة زراعية ؛ أوروبا ، آسيا الاستوائية ، أفريقيا السوداء . لقد قامت المنطقة العربية بوظائف تجارية ربطت ما بين العوالم التى لم تكن تملك فيما بينها سوى وسائل اتصال محدودة . إن تلك التشكيلات الاجتماعية التى ساعدت على ازدهار الحضارة ، كانت بالأساس تكوينات تجارية ». (AN ص٦٠)

بالإضافة إلى ما يقوله أمين ، فإن الأمة العربية كلها قد عانت من قمع الإمبريالية الأوروبية نفسها خلال الحقب الحديثة .

الآن لدينا كل المقومات والعناصر الأساسية التى توحد الدول العربية كما يرى سمير أمين ، وتصوغ كياناتها فى « أمة عربية » : من حيث اللغة والتاريخ الاقتصادى المشترك لمجتمع تجارى ، والتاريخ الحديث المشترك لها بوصفها دولا خضعت للاستعمار الغربى . والصلة المشتركة بين العنصرين الأخيرين هى المدخل فى « الرواية الأمينية » الهائلة لقصة صراع الشرق والغرب .

المكون الأساسى للرأسمالية ، بما هى نظام إنتاج ، هو « بلترة » الجماهير (أمين) ، وذلك ما يجعله يذهب إلى أنه لم تحدث « رسملة » (تحول لعلاقات رأسمالية) فى المجتمع العربى التجارى المزدهر من القرن التاسع حتى القرن الثانى عشر :

« إن تمركز الثروة النقدية فى أيدى التجار لم يؤد تلقائيا إلى الرأسمالية ، فحتى يحدث ذلك الانتقال يجب أيضا تدمير أنماط الإنتاج «قبل الرأسمالية» المهيمنة فى تلك التشكيلة، وأن يتبلور أثر تدميرى لتلك التجارة طويلة المدى فى عملية البلترة، وأن يظهر ذلك الأثر فى انفصال المنتجين عن أدوات إنتاجهم، إلى المدى الذى يظهر فيه (سوق عمل حر). لقد حدث ذلك فى أوربا فقط ». (UD ص٦٠)

إن عملية « بلترة » الجماهير الأوروبية، واكتشاف طرق تجارية أقصر، أديا إلى زيادة التصنيع الأوروبى . تلك العملية الديناميكية قد سارت بأوروبا فى اتجاه «الاستعمارية» بما ارتبط بها من أساليب تجارية وطرق تجارة واستيراد مواد أولية واستخدام العمل الفلاحى. لقد نتج عن ذلك (فى حالة الأمة العربية) اندماجها فى النظام الرأسمالى العالمى ـ الذى « بلتر » فلاحيها أو حولهم إلى عمال، وساند عملية تحول الطبقة التجارية الحاكمة إلى طبقة برجوازية . لقد كانت هناك علاقة تكافلية فيما سبق بين هؤلاء التجار وبين الجماهير . وعلى ذلك، فإن ما تركه الغرب للعالم العربى ، وماورثه العرب من الغرب، ليس الحضارة، والثقافة، والطباعة ، والصحافة، ذلك الأساس الداخلى للتحديث والتحضر ، أو خلق مفكرين حائزين تربية وثقافة غربية كطه حسين أو توفيق الحكيم، بل تمثل الإرث الغربى للعالم العربى فى شكل الإنتاج الرأسمالى، فى تحويل الفلاحين إلى عمال، وفى تفاقم الصراعات الطبقية . ويستخدم سمير أمين مهارته التحليلية فى النهاية ليعيد صياغة المفهوم الغربى ـ التقليدى ـ حول «دور» المشروع الإمبريالى فى العالم العربى ، وحول النهضة الثقافية التى حدثت نتيجة للغزو الأول لمصر من الإمبريالية الفرنسية عام ١٧٩٨ .

من وجهة نظر سمير أمين كانت نتيجة ذلك المشروع مدمرة ؛ بسبب التداخل مع الغرب ؛ إذ تم فرض النظام الرأسمالى وما يصاحبه من عداءات طبقية على العالم العربى . وعلى ذلك نشأت الطبقات والأوضاع التراتبية الحديثة نتاجا حتميا لعلاقات التبعية (التى كانت تتم فى عمومها بقيادة الرأسمالية الزراعية التى ساعد على خلقها الغرب ، ولذلك لم تقم بأى تغييرات ذات دلالة أو وزن فى النظام الاجتماعى) .

أما الاشتراكية العربية فيما يرى أمين فلم تكن سوى إحلال لنظام سيطرة الدولة الأوليجاركية بدلا من سلطة البورجوازية فضلاً عن تحول دورها إلى « هبات »

من رأسمالية دولة ، وذلك بالأحرى دون أن تكون ممثلا مفوضا من قبل الجماهير الشعبية .

الخلاصة أن سمير أمين – فى (الأمة العربية..)– يبدأ تحليله من مقدمة منطقية بسيطة ؛ مفادها أن غزو العالم العربى عن طريق القوى الإمبريالية الغربية قد عرض المنطقة ، ولا يزال ، لأضرار جسيمة ، بدلا من إفادتها . وفى هذا السياق يوسع نطاق طرحه إلى مدى أبعد من القص التاريخى وتحليل مشكلات معاصرة .

يحيى الطاهر والتبعية :

أهمية ظاهرة « بلترة » الفلاحين أو تحويلهم لعمال ، فى قصة « الصعيدى . . .» ليحيى الطاهر تتمثل فى أنها تقدم مؤشرا واقعيا . إن علاقة هذه الظاهرة بنظرية التبعية أكثر وضوحا الآن فى سياق نقاش (الأمة العربية وصراع الطبقات) . لكن يبقى سؤال : هل يمكن ربط « بلترة » الجماهير الشعبية بالإمبريالية ، فى كتابات يحيى الطاهر ، حتى نوجد أساسا لارتباط صميم وجوهرى بين روايته ورواية سمير أمين ؟

لكى نقدم إجابة عن هذا السؤال ، سنعود إلى الطبعة العربية للأعمال الكاملة أولا ، إذ تعد هذه الطبعة الشكل الأكثر اكتمالا والأدق ، على عكس المجموعة المختارة فى (جبل الشاى الأخضر) * . إن الأعمال الكاملة – الطبعة العربية – تتسم على الأغلب بسمات تربطها بأطروحات التبعية بالإضافة إلى سمات شكلية وبنائية تحد ، وتوحدها ، المجموعات المتفرقة .

(*) ترجم دينيس ديفيز بعض مختارات يحيى الطاهر تحت هذا العنوان وصدرت عن دار هاينمان بانجلترا ، ولم تطبع للطاهر– بالعربية – مجموعة تحت هذا العنوان ، وهو عنوان إحدى قصصه. انظر الكتابات الكاملة ، مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) ـ المترجم.

قصة الصعيدى تنتمى لمجموعة (حكايات للأمير حتى ينام) ، وهى مجموعة من القصص مروية فى قالب خرافى وشكل أدبى شديد الثراء والتنوع على نحو يصعب حصره . تبدأ قصص المجموعة جميعا بكلمة « يا أميرى » ، وتتصدر المجموعة قصة من أربع صفحات عنوانها « من الزرقة الداكنة حكاية » (ص ٢٥٧) وتليها فى المجموعة قصة أخرى من صفحتين عنوانها « حكاية صيف » (ص ٢٦٠) ، وهذه القصة الأخيرة تعد تتمة واستكمالا للرمزية القصصية المستخدمة فى « من الزرقة الداكنة ...» .

تبدأ قصة « من الزرقة الداكنة . . » بمقدمة على شكل خطبة دينية ، وتتقاطع فى سردها رواية الراوى من وقت لآخر باستخدام كلمة (أقول) .. وكأنه يخاطب الأمير (سيقال المزيد حول شكل (حكاية للأمير) فيما بعد ، إلا أن اهتمامنا فى تلك النقطة يتركز على عملية الترميز السياسى الموجودة فى كل من « من الزرقة الداكنة ..» ، « حكاية صيف ») .

إن « من الزرقة الداكنة.. » تبدأ بعبارة : « إن الكونت الإيطالى شاذ الطبع . دخل مدينة الشتاء بالصيف » ، هذا الكونت الإيطالى هنا يمثل تجسيداً للنفوذ الأجنبى فى مصر ، إنه قادم من الأزرق الداكن أو البحر الذى يربط مصر بالغرب . تلك الكلمات القليلة فى مستهل القصة لا تترك قليلا من الشك على أن الكونت الإيطالى (يقرأ . . إمبريالى) قد امتلك نفوذا سريعا وعميقا على أرض مصر ، وإن يكن غير إيجابى .

بقية الفقرة المفتوحة تصف لنا ، على نحو مفصل، تباهيه عند دخول المدينة بشكل مبالغ فيه ، فهو يطفو فوق بحر من الويسكى ـ ذلك المنتج غير المحلى ـ إلا أنه سيعلّم أتباعه كيف يقدرون خدمته ، وسيستخدم العسكرىّ الاسكتلندىّ ـ ذلك العسكرى الذى يشبه العسكرى المصوّر على الملصق الفاخر فوق زجاجات الويسكى الاسكتلندى . الكونت الإيطالى يسكن فى

أفخم فندق ، ويلتقط ستة من الصنّاع المهرة كل منهم يأتي ـ في القصة ـ مصحوبا بصفة تبرز مهارته الجسدية الفيزيقية ثم يبنى لنفسه قصرا رائعا شبيها بقصور الملوك لم تر البلدة مثيلا له من قبل .

لا تفوتنا ملاحظة الآتي : أن الكونت ، والصناع الستة يشكلون مجموعة من « ٧ » ، ويكافيء ذلك الرقم الأيام السبعة التى خلق الله فيها العالم (لسنا فى حاجة لاكتشاف رمزية يوم الراحة) . وعلى هذا النحو تقدم القصة عبر العنصر الرمزى تأثير الكونت على المدينة وطابعه الدرامى ، مما يتيح لنا مقارنته مع عمليه خلق عالم جديد .

لقد جهز الكونت جماعته الستة ، وجعلهم تابعيه، وأسكنهم فى قصره، وعلمهم لعب الورق ـ الكوتشينة ـ وشرب الخمور ، واستخدام الأوانى الفضية ، والأكل بالشوكة والسكين ، والتحدث بالإيطالية ، هذا قبل أن يغادر المدينة فجأة – كما جاء فجأة – مع كلمة وداع بليغة .

إن القصة تنتهى برحيل الكونت وحاشيته الأجنبية. كانت كلمة الكونت الأخيرة : « كيف جاء الموعد هكذا سريعا ـ (...) وركضت الخيل ، وتصاعد الغبار فغطى كل شيء . . » (ص ٢٥٩) .

إن التأثير الإمبريالى للكونت يتعزز ثانيا ويعم كل مكان ؛ قصة (حكاية صيف) تلتقط الخيط الذى أسلمت طرفه (من الزرقة الداكنة..) . فعلى الرغم من أن الكونت ـ الذى نستدعيه ثانيا ـ دخل مدينة الشتاء فى الصيف ، وبرغم أنه غادر المدينة ، إلا أن عوالم وأحداث المدينة تعنون الآن بـ « حكاية صيف » لأن الكونت ، كما أشرت ، دخل المدينة أثناء الصيف . وفى القصة نعرف أن الكونت قد حصل على حق ملكية أرض المدينة عن طريق الخمور ولعب القمار مع سكان المدينة ، إلى أن رهنوا الأرض عنده .

فى (حكاية صيف) يتحدى الفلاح المتمرد حق « البديل » [٣] المحلى للكونت فى احتفاظه بملكية الأرض التى رهنها جده عند الكونت. زعم البديل يقوم على استمرار علاقته بالكونت الراحل، وهي العلاقة التى دعمها الكونت بتعليمه شرب الويسكي والتحدث بالإيطالية . برغم مغالطة زعم البديل، فإنه يدرك أن مكانته الفوقية وضع شاذ، لهذا يبتل « سرواله » خوفا عندما يواجه بتحدى الفلاح له ، ولذلك يستأجر مرتزقة لحماية حصنه حتى يتمكن من السيطرة على الفلاح المتمرد.

عندما نقرأ ما سبق فى سياق علاقته مع (الأمة العربية..)، تصبح الرموز السياسية أكثر وضوحا. إن عملية الاستعمار الغربية قد غيرت النظام الاقتصادى، وكذلك السياسى والاجتماعى، العربى، من نمط إنتاج خراجى إلى نمط إنتاج رأسمالى (أمين) أو من مدينة شتاء إلى مدينة صيف (يحيى).

الرحيل المادى ـ الفيزيقى ـ للقوى الاستعمارية (أمين) ـ أو سفر الكونت (يحيى) ـ لم يتغير به الوضع الطبقى الجديد الذى نشأ، منذ ترك القوى الأجنبية ـ قبل الرحيل ـ لفاعلين مؤثرين (البرجوازية الزراعية .. «أمين») استمروا فى العمل بوصفهم وكلاء، أو (البديل/ القرين المحلى .. «يحيى») وقد حافظ كل منهم على استمرار النظام الرأسمالى.

« حكاية صيف » تنتهى بملاحظة حالة (البرانويا) التى تصيب البديل المحلى ورعبه من أن يتمكن الفلاح الثورى المتمرد من مراوغة المرتزقة ويتسلل إلى حصنه لينقض عليه.

نهاية كتلك لا تقدم فقط تصويرا لعملية خلق العداءات الطبقية التى أتى بها النظام الاجتماعى الجديد بل تقدم أيضا شروط خلق الاتجاه نحو سياسات الدولة البوليسية فى العالم العربى.

لقد تركز نقاشنا إلى حد ما ، بخصوص يحيى الطاهر، حول قصص قصيرة من مجموعة (حكايات للأمير..) . تلك الإشارة المؤكدة يبررها ما أدعيه أن قصص يحيى الطاهر، فى أى مجموعة منها، تقوى روابط وعلاقات بنيوية جوهرية تصل بينها وبين باقى المجموعات وتجمعها جميعا داخل وحدة أدبية واحدة. إلا أنه لا يفهم من ذلك أننى قد قمت باختبار الأطروحات المتعلقة بتوريد الرأسمالية ـ باعتبارها نظام إنتاج ـ إلى البلدان المعنية من قبل الإمبريالية الغربية، أو أن العلاقات تلك قد هيمنت تماما، وأن تأسيس علاقات التبعية مع تلك البلدان قد وجد تحديدا فى (حكايات للأمير..) . فوفقا لفرضيتنا السالفة سنجد أن الأمور الجوهرية عن « الإمبريالية / التبعية / البلترة » هى قانون عام يطفو على السطح فى كل أعمال يحيى الطاهر القصصية .

وسنقدم مثالا آخر هو القصة القصيرة المعنونة بـ « الحكاية المثال » [٤] والمترجمة فى مجموعة أخرى [بالإنجليزية] هى (جبل الشاى الأخضر)، والمنقولة أصلا عن المجموعة العربية المعنونة بـ «الرقصة المباحة».

تبدأ القصة بتقديم بطلها الفقير الذى لا مأوى له ، الباحث عن مأوى فى مدينة الموتى – المقابر . فى البداية يواجه صعوبة فى العثور على مقبرة غير مسكونة ، إلا أنه أخيرا يستطيع أن يطرد كلبا من حفرة مكتظة بعظم ميت، يركض الكلب هاربا ، وبذلك يعثر بطل القصة على مَسْكن .

القصة تقدم صورة مجتمع بديل لسكان المقابر ، الوضع الاقتصادى لجموع هائلة من المشردين ، وسرعان ما نعرف أن لهؤلاء الناس لغة خاصة، وقانونا خاصا وصل فى صياغته إلى ذروته ؛ فعندما يقترب بطل الحكاية من جيرانه ليساعدوه فى الحصول على طعام ، يجيبه الجار قائلا : « اذهب إلى الباشا واطلب العمل تجده . . كل شىء عندنا يا أقرع مقدر ومحسوب لا حاسد ولا محسود » (ص ١٩٥) .

عند تلك النقطة سيعتقد القارىء أن الدلالة الأساسية لكلام الجار هى أن فقراء مدينة الموتى فى القاهرة قد أنشأوا ـ فى القصة ـ يوتوبيا نظام اشتراكى يحيا على هامش النظام الرأسمالى العربى ، إلا أننا ـ فى الواقع ـ نقابل (باشا) . من الواضح أن ثمة تمييزا مازال قائما ؛ فالباشا هو السلطة الحاكمة ، والمجتمع الخاضع لسلطته لايزال هيراركيا (تراتبياً) إلى أقصى حد ، وخطبة الباشا عن « اليانكى » تقدم تصورا مزدوجا ، إنه يقول :

« بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد اليانكى نظير الموت: «كلاهما يسلبك ظلك» وهذا ـ والله حق ناقص: فاليانكى بظل كبير (وما الموت كذلك) واليانكى يحجب بظله الكبير كل ما عداه من ظلال ، إلا أن الظلال تبقى ظلالا فى ظل واحد كبير (وما هكذا يفعل الموت) ـ اليانكى منّا وفينا وبنا» (ص ١٩٨) .

هنا ، وفى أماكن أخرى ، يبدو الباشا مرعوبا بشدة من بأس اليانكى ، وذلك أثناء حنقه عليه لاحتياله وتخطيه إياه . وعلى ذلك فإن للحكاية خاتمة أقرب لأن تكون انتقادا للاشتراكية العربية (الأمينية) إذ تقدم صورة لمجتمع طوبوى بديل . فسكان المقابر يؤدون خدمة شفوية (للصالح العام) تماما كما يفعل الاشتراكيون العرب. كما أن الاشتراكيين العرب ، سواء فى (الأمة العربية. .) أو سكان المقابر فى « الحكاية المثال »، يقدمون هيراركية بديلة – أو استبدالية – عوضا عن عملية إعادة بناء جذرى للنظام الاجتماعى .

إن « الحكاية المثال » تمثل قصة استعمار المدن الهامشية بوضعها بالتوازى مع « حكاية صيف » التى تصور لنا عملية المقاومة فى مدينة الصيف . إننا منقادون إلى التساؤل عما إذا كان هناك شىء فى تلك القصص يضع التحديات أمام النموذج الأساسى لنظرية التبعية ؛

ذلك النموذج المبنى على ثنائية تعد مسلّمة أساسية : مركز معادٍ للأطراف ، هيمنة المركز وخضوع الأطراف .

ظاهرة يحيى الطاهر عبد الله (الذى تكون وعيه بالتثقيف الذاتى تقريبا ، والذى لم يعرف لغة أخرى غير العربية) ، تتجلى فى أنه صعيدى مصرى يستخدم ويوظف الفلكلور العربى وما يتضمنه من تراث ، ليصوغ بواسطته ، أعمالا قصصية متقدمة على نحو بالغ الروعة عن حياة الصعيد المصرى . إنه يعرض لوحة سياسية وثقافية خصبة عن المركز ، والمناطق الهامشية ، تتضمن الهيمنة والقهر ، لكنها تنطوى أ[illegible]ا على المقاومة وبذلك تثير إشكاليات أمام النزعه المركزية فى نظرية التبعية . إن تبعيتنا قد أثرت على القراءات المجازية لقصصه. وبرغم ذلك ، فإنه يبقى أن نطرح – فى ذلك السياق – سؤالا عما إذا كان عمل سمير أمين (الأمة العربية . .) يساعدنا على أن نرى التبعية فى صلتها بالنقاط الجوهرية فى قصص يحيى ؟! وهل تساعدنا قصص يحيى أيضا فى رؤية العناصر البارزة فى عمل سمير أمين مكتوبة على النقيض من حصاد نظرية التبعية.. التقليدية ؟!

الاستنتاج :

لا يمكن أن نقدم إجابة عن هذا السؤال الذى أثرناه ، قبل أن نعرض بتفصيل أكبر لسمات نظرية التبعية التقليدية .

إن السمات الرئيسية لتلك النظرية هى – كما وصفت من قبل ـ فكرة الثنائية ؛ الانقسام المزدوج لمركز/هامش ، بوصفها قاعدة منظمة لصورة الاقتصاد العالمى . إنها ترى فى الرأسمالية العالمية قوة كونية تعمل على تقسيم العالم بأكمله إلى هذين القسمين . ولننظر لما يقوله (ڤالرشتين Wallerstein) فى هذا الخصوص :

« إن ميدان عمل النظام الاجتماعى الحديث والتحولات الاجتماعية الحديثة كان، ومازال، هو النظام العالمى الحديث الذى بدأ ظهوره فى القرن السادس عشر، بوصفه اقتصادا عالميا أوروبى المركز. ذلك النظام العالمى قد تطور عبر دورات من التوسع والانكماش فى محيطه الجغرافى، والآن يحيط بالكرة الأرضية، وبصفته الإنتاجية من حيث هو (تكوين رأسمالى) وفى علاقاته المتداخلة كليا (أى تبعيته المتبادلة على الصعيد العالمى) وفى تغلغله وتنظيمه للعلاقات الاجتماعية (التسليع ، التشكيلات الطبقية) . لقد حدث، فى كل أرجاء المعمورة، ذلك التقسيم العالمى غير المسبوق إلى مراكز ـ دول مركزية ـ ودول ما وراء البحار ، أو ما نسميه (مركزية ، وهامشية) . وقد توحدت تلك الأجزاء ، وأعيد إنتاجها عبر عمليات التراكم الرأسمالى والتبادل اللامتكافىء، إنها تأخذ– فى حيز زمنى محدد ـ شكل دورات (على نحو مماثل للنمو الذى يتم رصده على أنه ميول عقلانية) ؛ حدثت تلك الدورات ولا تزال تحدث فى شكل موجات تسجل معدلات النمو من حيث الارتفاع والهبوط». (WSA ص٤٢)

يمكن أن نعتبر نظرية التبعية نمطا من أنماط البنيوية ، وذلك فيما يتعلق بامتدادها الكثيف على سلسلة من الثنائيات الضدية، حتى تستطيع بذلك أن تدعم الحجر المقدس لثنائية (المركز / المحيط) .

كما أنها توظف تعريفا اقتصاديا مكافئا للنموذج الماركسى (أساس / بناء فوقى) ، كما نرى فى هذا الاقتباس من ڤالرشتين :

« ثمة جانب ثالث جوهرى للنظام العالمى الحديث، بالإضافة إلى الجانب الاقتصادى (تقسيم العمل) وخصوصيته ، والجانب السياسى (تكوين الدولة) ؛ إنه الجانب

الثقافى ـ بالمعنى الواسع للكلمة – الذى يجب الإشارة إليه؛ على الرغم من أنه لا يوجد سوى القليل المعروف عنه بصفة منهجية، من حيث هو جانب مكمل للتطور التاريخى العالمى ومتكامل معه. لن نركز هنا بالتحديد على ذلك الجانب من تطور النظام العالمى ومتكامل مع فذلك الأمر يتطلب عملا نظريا تمهيديا ضخما، يجب أولا بالأساس أن نتتبع «التكونات والتفككات للمجتمعات الثقافية» لنكوّن بهذا مسارا واقعيا من العمليات. إن اتساع هذا الجانب الثالث يشكل اتجاها متميزا عن الاتجاهين الآخرين. لذا، فيما يتعلق بخطة البحث، نرى ضرورة التماس مع نقاط عدة تقع على هذا البعد الأساسى من التحولات الاجتماعية الحديثة» (WSA. ص ص٤٣-٤٤)

يبدو من هذا المقتطف أن نظرية فى مجال « الثقافة » إنما ترتبط فى تطورها بحقول العلوم الاقتصادية والسياسية ، حتى وإن كان العامل الاقتصادى هو المحدد فى آخر الأمر .

بنيوية نظرية التبعية ، ومحدداتها الاقتصادية ، تواجه الآن بتحديات أساسية ، انطلاقا من مفاهيم عدة أنتجتها ثورة ما بعد البنيوية . من المؤكد أننا نجاوز تلك الدراسة إذا أطللنا على تاريخ ما بعد البنيوية ، إلا أنى أود أن أشير ـ بإيجاز ـ إلى بعض النصوص فى كتاب جيمسون (اللاوعى السياسى) ، وذلك لأقدم إمكانية تواجه نظرية التبعية على مستوى الشكل المجرد ، ذلك قبل أن أرجع إلى يحيى الطاهر وأمين مرة أخرى .

فى الفصل الأول من الكتاب يستخدم جيمسون لوى ألتوسير لينقد الاستخدام المفرط فى التبسيط لمفهوم السببية فى فكر ماركس ، وفى سياق ملاحظاته يقدم نقدا لمفهوم (التناظر homology) كما يطرحه لوسيان جولدمان فى نقاشه حول الجنسينية ، وعن العلاقة بين نشأة الرواية، ونشأة البرجوازية فى القرن السادس عشر فى أوروبا.

المشكلة ـ بالنسبة لجيمسون ـ تكمن فى مقارنة منظمة كتلك التى يطرحها جولدمان بين عالم من الأوضاع الطبقية (رؤية العالم) وشكل فنى معين ـ إنها تنطوى على نزعة ميكانيكية ، يرى جيمسون :

« أن الزعم بتلك التناظرات يعد خاطئا هنا ، على الأقل من حيث كونه يشجع أغلب الحلول الممعنة فى بساطتها (إنتاج اللغة يماثل إنتاج السلع) إذ يهرع إلى اللغة من خلال نمط الإنتاج كلياً ، أو ـ بتعبيرات ألتوسيرية ـ عبر بنيته من حيث هو سبب مطلق وحيد يتبدى فى تأثيره على عناصر البنية . وهذا السبب هو ذاته القائم فيما يتعلق بالممارسة اللغوية (P.U ص ٤٦) .

إن إنتاج اللغة يتم عبر أنماط متميزة ومستقلة عن الإنتاج – مثلها مثل رأس المال ومثل أشياء أخرى عديدة .

إن مشروع جيمسون فى (اللاوعى السياسى) هو، قبل أى شىء ، سعى لإنتاج أطروحة ماركسية تسمح بالاستيعاب والدمج بدلا من الاستبعاد الناجم عن الرؤية الضيقة . إنه يعتقد فى مقدمته أن الماركسية تملك تقديم رد على تحدى المناهج التفسيرية الأخرى (بما فى ذلك المنهج الأخلاقى ، والنفسانى ، ونقد الأسطورة ، والسيميوطيقا والبنيوية ، والمناهج اللاهوتية) ، وذلك من خلال إدماجها بدلاً من تجاهل وجودها أو محاولة دحضها كليا (وذلك بروح تقاليد دياليكتيكية أكثر أصالة) . الماركسية فى هذا النطاق أفق يستحيل تخطيه، وإن كان ذلك ينطوى على تعارض ظاهرى ، أو عملية نقدية يصعب القياس عليها . إن المطلوب هو تعيين صحتها الجزئية بصرامة منهجية وفى نطاق بنائها الذاتى ،

وبذلك نكون قد قمنا فى اللحظة نفسها بإلغائها والمحافظة عليها » . (P.U ص ١٠)

إن هذا النوع من الدياليكتيك المتجسد فى أفكار جيمسون لا يظهر غالبا فى نظرية التبعية، برغم أن نظرية التبعية تضىء لنا الكثير من قصص يحيى الطاهر .

إننا لا نمضى بعيدا عن العناوين فى قصص يحيى الخيالية حتى نجد أنفسنا أمام ذلك السؤال المحير : هل الأمير فى (حكايات للأمير..) هو نفسه الأمير فى قصة (الأمير الصغير) التى ترجمت إلى العربية ، وقرأها يحيى فى الغالب، أم أنه أمير العالم العربى فى العصر الذهبى ـ للإنتاج الخراجى ـ الذى لا يزال يحيا فى سلام بسبب طبيعة الغزو الرأسمالى الموصوف فى القصص.. !!

الأول تمثيل رمزى للإمبريالية ، والثانى يمثل سياقا مختلفا ودالا فى بحثنا .

القصة الأولى فى المجموعة « من الزرقة الداكنة حكاية » تثير بدورها التباسا حول عنوانها ، فهذا العنوان يحمل أكثر من مدلول ، حيث صفة (الأزرق) فى « من الزرقة الداكنة » تشير إلى « البحر الذى يربط مدينة الشتاء بالصيف » وربما تشير إلى (النيل) الأزرق.

على المرء أن يتعامل مع التسمية « الزرقة الداكنة» باعتبارها تصويرا تجسيديا للطبيعة ، تلك الطبيعة التى سيشوهها الكونت . وبالإضافة لذلك ، فإن أسلحة الكونت ، وكذلك بطانته ، ذات لون أزرق أيضا .

ثمة نوع من الدياليكتيك يبدو مجسدا فى كل رمز ، عاكسا بذلك ديالكتيكية الشكل ، وهذا واضح فى القصص التى يحكيها الراوى للأمير فى لهجة حوارية ، حيث الأساليب التى يلجأ إليها هى : الحديث ، والمقامة المنبثقين من التراث الأدبى العربى لقد خلق القاص أساليب سردية عبر الديالوج ، إلا أنه قد ابتكر أيضا ، وبشكل متزامن ، خليطا ثريا فى أساليب الحكى يضارع الديالوج الغربى ، وذلك النمط من الحكى / السرد قد تناوله باختين من قبل . ما يهمنا هنا هو أن الطبيعة الحوارية لهذا النص ـ المنتج ـ من الهامش ، تضع التطبيق الميكانيكى لنموذج (مركز / هامش) فى إشكالية مؤكدة ، إلا أنه لا يجب استدعاء قصص يحيى الطاهر لتحدى نظرية التبعية قبل أن نسأل عما إذا كان هناك شىء مماثل لا يجب وجوده فى (الأمة العربية) لأمين، خصوصا أننا بدأنا بالزعم بوجود تشابهات جوهرية بالفعل ما بين «الروايتين» (يحيى، وأمين).

إن النقاش الواسع الذى أجراه جيمسون، بطريقة شائقة، حول العرضى، والمتماثل، من الناحية الواقعية، يقوده إلى تحليل وظيفة ـ مفهوم ـ أنماط الإنتاج فى التحليل الماركسى.

المشكلة، فيما يرى جيمسون، أن هناك اتجاها فى بعض الأدبيات الماركسية لتصوير أنماط الإنتاج فى مجتمعات عديدة ، على نحو متطابق ومتزامن، وبوصفها بنية صورية متعالية، وذلك الأمر يمتد فى التاريخ بشكل تعميمى حتى لحظتنا الراهنة، وخصوصا حين مجابهة إشكاليات «تاريخية» خلال الانتقالات والتحولات من مرحلة اقتصادية إلى مرحلة لاحقة.

لو أن منظرى التبعية يقعون تحت طائلة النقد، بسبب هذا التناقض المنهجى المشار إليه، فالأمر يختلف بالنسبة لسمير أمين . وأحد الأسس التى ينشىء عليها «روايته» ـ للتاريخ ـ تمثل تحديا لصيغة التطور عبر تسلسل محدد لأنماط الإنتاج.ويدحض أمين تلك الصيغة التى يتبناها ماركسيو الغرب بقوة، مستندا إلى وفرة هائلة من التفاصيل والمواد الاقتصادية والجغرافية والتاريخية، حيث يوضح أن العالم العربى، فى العصور الوسطى، لم يشكل تكوينات «إقطاعية» قبل رأسمالية، وأن بذور الرأسمالية قد صُدِّرت إليه من الإمبريالية الغربية، ذلك بالأحرى من اعتبارها نتاجا لتطور طبيعى وحتمى تم عبر تطور صورى لمراحل محددة من أنماط الإنتاج، حيث يعكس بذلك ما حدث فى الغرب مع فارق تأخر قرنين أو ثلاثة من الزمان.

ولكى يشيد سمير أمين فرضيته، يضع مفهوم أنماط الإنتاج داخل السياق الزمانى/ المكانى، وبذلك يتفادى السقوط فى النزعة الميكانيكية، وعلى هذا الأساس يقيم تحليله للتاريخ الاقتصادى.

هنا، وفى مواضع أخرى، يصنف سمير أمين ضمن كتاب ما بعد البنيوية، وإن يكن « منهجه » أكثر تقدما من تعبيراته التى تميل إلى الالتصاق، بحميمية أكثر، بنظرية التبعية.

*

كان هدفى فى ذلك المقال أن أدلل على وجود علاقات قرابة جوهرية وأساسية بين أعمال يحيى الطاهر وسمير أمين. وعلى الرغم من أنى أقر بأن مشروعا كهذا يبدو صوريا ومبهما إلى أقصى حد، بل ربما غير معقول، إلا أنى أميل إلى أن أستنتج ـ مستندا إلى البراهين ـ أن الاختلافات التى أشير إليها بين الكاتبين، وإنتاجهما، إنما تعزز دلالة التشابهات والتقابلات التى لاحظتها فى تلك الدراسة. إن يحيى قد ثقف نفسه ذاتيا كما أشرت من قبل، إنه الصعيدى الذى لا يجيد استخدام لغة غير لغته الأصلية، والذى انغمس فى الفلكلور العربى وأغرق نفسه فيه. سمير أمين تعلم الفرنسية، وهو اقتصادى بارز اشتغل على نطاق واسع فى أوروبا وأفريقيا والشرق الأوسط، وقدم أعمالا حول الاقتصاد السياسى فى لغات عدة. إلا أن التأثير الفعال، المتسم بقدرة على الإقناع، فى «رواية» كل منهما، إنما يوسع من الإمكانات المتاحة أمام نظرية التبعية، وينهض حجة ضد التقسيم الجامد بين مركز ومحيط ـ أو هامش ـ على الصعيد الثقافى خاصة. إنهما يدخلان ضمن المصادر المتنوعة للتطور الثقافى العالمى، ويحتجان بروايتيهما على تهميش المحيط، سواء على الصعيد النظرى، أو على صعيد القرار السياسى والاقتصادى فى الحياة اليومية. ذلك فى الوقت الذى ننشىء فيه نحن ـ فى الغرب ـ تصورا منمطا وممسوخا عن طبيعة «ما تحت إنسانية» للهامش، لكى نبرر علاقة التطور غير المتكافىء التى خلقها نظامنا.

الهوامش :

(١) المتخصصون فى دراسة أدب المناطق الإقليمية ـ عربية ، أفريقية . . إلخ .

(٢) انظر: مجموعة **حكايات للأمير** ضمن الكتابات الكاملة ، دار المستقبل العربى ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص ٢٧٧ ، ٢٨١ . وقد اعتمدنا هذه الطبعة لنقل كل الاقتباسات الواردة فى النص الأجنبى بلغتها الأصلية وأثبتنا رقم الصفحة بعد كل اقتباس .

(٣) الموصوف فى القصة بالقرين .

(٤) انظر **الكتابات الكاملة** ، سبق ذكره ،ص ص ١٩٣ - ١٩٨

(المترجم) .

مصادر البحث :

An Amin, Samir **The Arab Nation,** tr Michael Pallis. Zed Press: London,1978.

PU Jameson, Fredric. **The Political Unconcious.** Cornell University, Ithaca,1981.

UD Amin, Samir, **Unequal Development.** Monthly Reveiw Press: New York,1976.

WSA Hopkins, Terence and Wallerstein, Immanuel. **World Systems Analysis.** Sage: Beverly Hills,1982.

يحيى الطاهر عبد الله : **الكتابات الكاملة** . دار المستقبل العربى القاهرة ١٩٨٣ .

رؤى نقدية

□ تفاعل الثقافات .

تفاعل الثقافات *

تزفيتان تودوروف

فى اللحظة التى أتطرق فيها إلى الموضوع الذى يشير إليه هذا العنوان : « تفاعل الثقافات » ؛ أى الأشكال التى يتخذها التقابل والتفاعل والتمازج بين مجتمعين بعينهما ـ أتساءل عن ماهية مقالى هذا : أهو مقال العالم ؟ ذلك اختيار جائز بل مشروع . عالما للاجتماع ، سأدرس آثار تعايش عدة مجموعات ثقافية على الأرض نفسها أو أشكال التثقيف التى طرأت على جمع من المهاجرين . ناقداً أدبياً ، سأوضح تأثير ستيرن على ديدرو أو أثر ازدواجية اللغة المحيطة بكافكا على كتاباته . مؤرخاً ، سأسجل النتائج المترتبة على الغزو التركى لجنوب شرق أوروبا فى القرن الثالث عشر أو نتائج الاكتشافات الجغرافية الكبرى على أوروبا الغربية فى القرن السادس عشر . وأخيراً ، باحثاً فى علم المعرفة ، سأتساءل عن خاصية المعرفة العرقية (الأنثروبولوجية) أو عن الإمكانية المبدئية لفهم شخص آخر سواى .

هذا الموقف مؤكد إذن ويجوز تماماً الدفاع عنه . ولكننا ، مع هذا ، نشعر أنه فى حالته تلك يظل ناقصا . ذلك أننا لسنا بصدد ظواهر فيزيائية أو كيميائية بل كيانات إنسانية ؛ وأن مفاهيم مثل العنصرية ومعاداة السامية والعمالة المهاجرة والحد الأقصى لاحتمال الوجود الأجنبى والتعصب الدينى والحرب وإبادة السلالات تحمل فى طيها كماً هائلاً من المشاعر والأحاسيس لا تحتمل التجاهل . ربما وجدت فترات من التاريخ أمكن فيها التحدث عن تلك المفاهيم دون انفعال أو انحياز (وإن كنت لا أعرف لها وجودا) ؛ ولكن ، من المخزى اليوم ، وفى فرنسا ، أن نحاول الحفاظ على أسلوب أكاديمى بحت فى الوقت الذى

* ترجمة مجموعة من الباحثين المترجمين فى سيمنار الترجمة بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، تحت إشراف هدى وصفى . واشترك فى الترجمة : ريشار جاكمون، مها عليوة ، دلال أديب ، هالة فودة ، رغدة أبوالفتوح ، نشوى عبدالهادى .

يتألم فيه جسداً وروحاً الكثيرون من الأشخاص كل يوم ، بسبب التثاقف .

أَوَاجب عليّ إذن أن أكـون رجل المواقف ؟ هذا أيضاً وضع قائم بالفعل ومفيد حتماً . فى هذه الحالة ، سأعرف فى أى جانب أقف ؛ سأشارك فى المظاهرات وأوقع على عرائض ، أو إذا كان مزاجى مسالماً أكثر ، سأكرس جزءاً من وقت فراغى لمحو أمية العمال المهاجرين . ولكن هنا بالضبط تكمن المشكلة : فأنا لا أهتم بذلك إلا فى وقت فراغى ، على هامش اهتماماتى الرئيسية . مثل أى شخص ، أستطيع أن أشارك فى نشاط لصالح هذه المجموعة المضطهدة أو تلك ؛ ولكن ما أفعله فى باقى الوقت شىء آخر تماماً : ولا يختلف نضالى عن نضال الآخرين لكونى مؤرخاً أو عالم اجتماع فى حياتى الخاصة – إن جاز التعبير .

نشاط العالم ونشاط السياسى ، هما نشاطان لشخص واحد على حد سواء يعانيان من فصلهما الواحد عن الآخر . ولكن هل نستطيع أن نتخيلهما فى علاقة أخرى غير التناوب (عالم من التاسعة إلى الخامسة ، مناضل من الخامسة إلى التاسعة) ؟ نعم ، على شرط أن نعترف بأنه يمكن إيجاد وظيفة ثالثة بجانب هاتين الوظيفتين ، أشير إليها بهذا اللفظ الغريب الذى فقد دلالته ، بل قيمته الوظيفية الفكرية . أريد أن نفهم ، من خلال تلك الكلمة ، أهمية أن يفصح الباحث فى مجال الفكر الإنسانى وإنجازاته عن القيم الكامنة فى أعماله ، وعلاقتها بقيم المجتمع . ليس المثقف ، بصفته تلك ، رجل المواقف : فعمله فى خدمة الحكومة أو نضاله السرى لا يجعلان منه مفكراً . ينطلق رجل المواقف من قيم ضمنية ؛ أما المثقف ، فهو على النقيض ، يجعل منها موضوع تفكيره ذاته . فوظيفته نقدية فى المقام الأول ، ولكن بالمعنى البناء للكلمة : فهو يقارن الخاص الذى نعيشه جميعا ، بالعام ، ويخلق حيزا نستطيع أن نناقش خلاله شرعية قيمنا . إنه يرفض اختزال الحقيقة إلى مجرد مطابقة الوقائع للأحداث التى ينادى بها العالم ، أو اختزالها إلى حقيقة منجلية حسب عقيدة المناضل على حد سواء . فهو بالأحرى يتطلع إلى حقيقة نتقدم نحوها بقبولنا مساءلة الذات والحوار إلى أن نتفق عليها .

وأستشف إذن هدفاً مشتركاً للفنون والعلوم الإنسانية (التى من ناحية أخرى تستخدم أشكالاً وخطابات متباينة للغاية) ألا وهو كشف – وإذا لزم الأمر: تعديل – مجموعة القيم التى تستخدم على أنها مبدأ منظم لحياة جماعة حضارية معينة . ليس الفنانون و« العلماء – الإنسانيون » مخيرين فى اتخاذ موقف أو تجنبه بالنسبة لهذه المجموعة من القيم ، طالما تشمل خطتهم الكشف عن جانب مجهول للوجود الإنسانى الذى لا يمكن تصوره خارج إطار علاقته بالقيم . ولكنهم ، إذ يدركون هذه العلاقة الحتمية ، يستطيعون أن يلتزموا بها بقدر أكبر من المسؤولية . يروى تشيسلاف ميلوش فى كتابه (الفكر الأسير) كيف أن الكثيرين من الوطنيين البولنديين قبيل الحرب اكتشفوا بفزع شديد أن خطبهم المعادية للسامية التى ألقيت على سبيل التحدى ترجمت خلال الاحتلال النازى إلى وقائع ملموسة أى إلى مقابر جماعية . ولتجنب هذا الاكتشاف المتأخر والفزع الذى قد ينجم عنه ، من الأجدر للفنانين والعلماء أن يلتزموا على التو بوظيفتهم باعتبارهم مثقفين وعلاقتهم بالقيم ، أى أن يقبلوا دورهم الاجتماعى .

وتظهر هنا مشكلة إضافية خاصة بعلاقات التبادل الثقافى ، وهى أن الكل قد أجمع على حالتها المثلى . وهذا شىء يدعو إلى الدهشة : فبينما تتكاثر التصرفات العنصرية ، لا يعلن أحد انتماءه إلى إيديولوچية عنصرية . فالكل ينادى بالسلام والتعايش السلمى والتفاهم والتبادلات المتوازنة والعادلة والحوار المجدى . هذا ما توصى به المؤتمرات الدولية وتتفق عليه ندوات المتخصصين وتردده برامج الإذاعة والتليفزيون . ولكن ،

بالرغم من ذلك كله ، لازلنا نعيش فى اللاتفاهم والحرب . وقد يبدو أن الإجماع على تعريف « المشاعر الطيبة » فى هذا الصدد ، والاعتقاد العام بأن الخير أفضل من الشر ، يحولان دون تحقيق هذه الأهداف السامية ، كأن شيوع هذه الأفكار يحد من فاعليتها .

فعلينا إذن أن ننقذ هدفنا السامى من الابتذال . ولكن كيف ؟ لا نستطيع ، بطبيعة الحال ، تبنى عقيدة ظلامية أو عنصرية لمجرد الحصول على مزايا التفرد . وإننى أرى إمكانية التحرك فى اتجاهين . من جهة ، لا يكون للمثل العليا فاعلية إلا إذا حافظت على علاقتها بالواقع . وهذا لا يعنى أن نحط من شأنها حتى نجعلها سهلة الإدراك ، ولكن يعنى ألا نفصلها عن العمل فى مجال المعرفة . لا نريد إذن ، فى جانب علماء ـ فنيين محايدين ، وفى الجانب الآخر مفكرين أخلاقيين يتجاهلون الحقائق الإنسانية ، بل نريد باحثين يعون البعد الأخلاقى لأبحاثهم ورجال مواقف على دراية بنتائج المعرفة . ومن جهة أخرى ، لست متأكداً من أن الإجماع على « المشاعر الطيبة » بهذا الكمال الذى يبدو عليه للوهلة الأولى . فعلى النقيض ، يهيأ لى أننا نشير فى أغلب الأحيان إلى متطلبات متناقضة تصب فى تيار من المشاعر الكريمة ، وبعبارة أخرى أننا نريد ، كما يقول المثل ، « أن نحتفظ بالبيضة والكتكوت » . لكى ننجو من الابتذال ، علينا أن نظل صادقين ومنطقيين مع أنفسنا ، وإذا أدى بنا ذلك إلى اللامعقول ، فعلينا أن نبدأ من الصفر من جديد .

وكان لابد من ذكر كل ما سلف لشرح خصائص الحديث الآتى . وإننى أتحدث بطبيعة الحال عن اتجاهه ، دون التنبؤ بدرجة نجاحه . أتناول موضوعى على ضوء تجربتى الخاصة ، وهى تجربة مؤرخ ومفسر للفكر الخاص بالتفاعل الثقافى ، ولكنها أيضاً تجربة فرد عاش ولايزال يعيش ، مثله مثل الآخرين ، تلك التعددية الثقافية فى حياته الشخصية . سوف يدور تناولى السريع لهذا المجال الواسع حول موضوعين رئيسيين ، وهما الحكم على الآخرين ، والتفاعل مع الآخرين .

الحكم على الآخرين :

لقد نشأت فى بلد صغير يقع على طرف من أطراف أوروبا وهو بلغاريا : يشعر البلغار بعقدة نقص تجاه الأجانب ، إذ يعتقدون أن كل ما يأتى من الخارج خير مما عندهم . صحيح أن كل أركان العالم الخارجى لا تتساوى ، بل إن بلدان أوروبا الغربية تجسد خير ما هو أجنبى . فالبلغار يطلقون على هذا الأجنبى اسما متناقضا ، يفسره موقعهم الجغرافى ، إذ يقولون إنه « أوروبى » . فالأقمشة والأحذية وماكينات الغسيل والخياطة والأثاث وحتى السردين المعلب ، كل شيء أفضل عندما يكون « أوروبياً » . ومن هنا ، فكل ما يمثل الثقافات الأجنبية من أشخاص وأشياء يحظى باستحسان مسبق تتلاشى فيه اختلافات البلدان التى تشكل الصور الجامدة للخيال العرقى فى أوروبا الغربية . ولذلك كان أى بلچيكى أو إيطالى أو ألمانى أو فرنسى يبدو لنا محاطاً بهالة من الذكاء المفرط والأحاسيس الراقية والذوق الرفيع ؛ ونكن له إعجاباً لا يشوبه سوى الغيرة والحسد اللذين كانا يتملكاننا نحن الصبية عندما كان أحد البلچيكيين المارين بصوفيا يدير رأس فتاة أحلامنا ، فإذا ما رحل البلچيكى ، قد تستمر الفتاة فى النظر إلينا بتعالٍ .

وبناءً على ذلك ، فإن البلغار متفتحون للثقافات الأجنبية : فهم لا يحلمون إلا بالسفر إلى الخارج (إلى أوروبا على وجه الخصوص ، ولكن لا بأس من بقية الأقطار) بل يقبلون على تعلم اللغات الأجنبية ويتدفقون على قراءة الكتب ومشاهدة الأفلام الأجنبية ، تسبقهم عين الرضا . وعندما جئت إلى فرنسا للإقامة بها ، أضيف إلى هذا الاستحسان المسبق للأجانب إحساس جديد : حينما كنت مضطراً للوقوف عند قسم الشرطة

لساعات أنتظر تجديد تصريح إقامتى ، كان لا يسعنى إلا أن أشعر بالتعاطف مع باقى الأجانب الواقفين بجوارى فى الطابور - سواء كانوا من المغرب العربى أو من أمريكا اللاتينية أو أفريقيا - الذين يعانون من الإجراءات الشاقة نفسها ؛ زدْ على ذلك أن الموظفين والحراس والسعاة وباقى رجال الشرطة ، على غير عادتهم ، لا يميزون بين هذا وذاك ، فكل الأجانب ، لأول وهلة على الأقل ، كانوا يلقون المعاملة نفسها . ففى فرنسا ، أيضاً ، كان الأجنبى يمثل لى شيئاً طيباً ، ليس باعتباره مصدر حسد هذه المرة ، ولكن بوصفه رفيقاً فى العناء - وإن كان ذلك العناء نسبياً تماماً فى حالتى الخاصة .

غير أننى عندما تطرقت إلى التفكير فى تلك المسائل ، أدركت أن موقفاً كهذا لابد وأن يستدعى إلى النقد ؛ ليس فقط فى الحالات المفرطة فى الوضوح التى يتجلى فيها هذا السلوك أمام الأعين ، ولكن من حيث المبدأ ذاته . ذلك أن الحكم ، الذى قدرته قائم على مقياس مطلق النسبية : فالمرء يعد أجنبياً فقط ، فى نظر مواطنى بلد ما (...) ، والأمر لا يتعلق هنا بصفة جوهرية ؛ فعندما نقول عن شخص ما إنه أجنبى ، فكأننا لم نقل شيئاً . ولكننى لم أكن أبحث عن مغزى هذا التصرف أو ذاك ، أهو عادل وجدير بالإعجاب ؟ كان يكفينى أن أستنتج أنه من أصل أجنبى . إن فى ذلك مغالطة للمنطق يتقاسمها حب الأجانب مع معاداتهم أو مع العنصرية (حتى وإن انطلق من نية أفضل) ، وهى المغالطة التى تفترض وجوب تضامن الخواص المختلفة لشخص ما ، حتى وإن كان هذا الشخص فرنسياً وذكياً فى آن ، أو كان ذاك جزائرياً وجاهلاً ، فإن ذلك لايسمح باستنتاج الصفات المعنوية من خلال الصفات الجسدية ، ولا بتعميم ذلك الاستنتاج على كل مواطنيه .

لحب الأجانب شكلان يتوقفان على انتماء هذا الأجنبى إلى ثقافة تبدو بوجه عام أعلى أو أدنى من ثقافتنا . فالبلغاريون المعجبون بـ « أوروبا » يمثلون الشكل الأول الذى يمكن أن نطلق عليه الماليتنشية ، مستخدمين الكلمة التى وصف بها المكسيكيون الولع الأعمى بالقيم الغربية ، الإسبانية قديماً ، الأنجلو أمريكية الآن ؛ وهى كلمة اشتقت من اسم « مالينتشى » الشهيرة ، المترجمة المحلية لكورتيس . ومع أن حالة « المالينتشى » نفسها قد تكون أقل حسماً مما يشير إليه المصطلح التحقيرى للمالينتشية ، إلا أن الظاهرة مؤكدة فى كل الثقافات التى تشعر بالنقص تجاه ثقافة أخرى .

أما الشكل الثانى فهو مألوف للتراث الثقافى الفرنسى (ولباقى التراث الغربى) : إنه تصور الهمجى الطيب ، أى الثقافات الأجنبية التى تحظى بالإعجاب بسبب بدائيتها وتخلفها وتأخرها التكنولوچى على وجه الخصوص . إن هذا الموقف مازال قائماً حتى يومنا هذا ، ويمكن تعرفه بوضوح فى هذا الخطاب البيئوى أو ذاك المتحيز للعالم الثالث .

تلك التصرفات المحابية للأجانب قد تكون محبذة ولكنها بالتأكيد غير مقنعة ، لأنها تتقاسم مع معاداة الأجانب نسبية القيم التى ترتكز عليها ، تماما كما لو أعلنت أن الرؤية الجانبية أفضل فى ذاتها من الرؤية الأمامية . وهذا ينطبق أيضاً على مبدأ التسامح الذى ننادى به كثيرا اليوم . فنحن نحب أن نواجه التسامح بالتعصب ونجعل التسامح فى مرتبة أسمى ، ولكن فى تلك الحالة ، تكون اللعبة ناجحة مسبقاً . فلا يعد التسامح ميزة إلا إذا كانت الأشياء التى يمارس قبالها التسامح غير ضارة فى الواقع : لاداعى لإدانة الآخرين لأنهم يختلفون عنا فى عاداتهم الغذائية والصحية أو فى زيهم - مع أن مثل هذه الإدانات شائعة للغاية - وفى المقابل ، يعد التسامح فى غير محله إذا كانت الأشياء المقصودة هى غرف الإعدام بالغاز النازية ، أو لنأخذ مثالاً أبعد ، التضحيات البشرية عند الأزتيك : فالتصرف

الوحيد المقبول تجاهها هو الإدانة (حتى وإن كانت تلك الإدانة لاتعرفنا إن كان علينا أن نتدخل لوقف تلك الأفعال ولاكيف) . والأمر يتماثل تقريبا بالنسبة للإحسان المسيحى أو الشفقة تجاه الضعفاء والمهزومين : إذ كما أنه من المجحف أن نعتبر شخصا ما على حق بمجرد أنه الأقوى ، فإنه من الخطأ أن نعلن أن الضعفاء دائما على حق بسبب ضعفهم ذاته ، فهكذا ترتقى حالة عابرة ، أوظرف تاريخى طارئ إلى مرتبة الصفة المميزة .

وعن نفسى أعتقد أن الشفقة والإحسان والتسامح وحب الأجانب لايجب استبعادها جذرياً ، بشرط ألا تجد تلك الصفات مكانها بين المبادئ التى يتأسس عليها الحكم . وإذا أدنت غرف الإعدام بالغاز أوالتضحيات البشرية ، فليس ذلك بسبب مشاعر كهذه ولكن باسم مبادئ مطلقة تنادى ، على سبيل المثال ، بالمساواة بين حقوق كل الكائنات الإنسانية أو تنادى بحرمة الشخصية البشرية . ولكن هناك حالات أخرى أقل وضوحا : فالمبادئ تظل معنوية وتطبيقها يسبب مشاكل قد يستغرق حلها بعض الوقت ، ريثما يحدث ذلك ، فإنه من الأفضل بالطبع أن نطبق التسامح بدلا من التسرع فى الحكم . وفى حالات أخرى أيضا ، ندرك جيدا أى جانب يكون على حق ، ولكن البؤس والحرمان والألم لها أهميتها أيضا ويجب أخذها فى الحسبان . إن ترك المبادئ المعنوية وحدها تقود التصرف اليومى يؤدى سريعا إلى المغالاة البوريتانية التى تؤثر الأفكار المجردة على الأشخاص . إذن فالشفقة والتسامح مشروعان ولكن عن طريق التدخلات العملية ، وردود الأفعال المباشرة ، والأفعال الملموسة ، وليس بجانب مبادئ العدل أو المقاييس التى تتأسس عليها الأحكام .

غير أن هناك قضية أولية لابد من البت فيها ، وهى معرفة ما إذا كان الحكم على الثقافات الأجنبية مشروعا فى حد ذاته أم لا . ويبدو أن معاصرينا المستنيرين أجمعوا على الرد على هذا السؤال بالنفى (أما الآخرون فيتجنبون الحديث علنا) . فعلى سبيل المثال قرأت فى مجلة أساتذة اللغة الفرنسية « الفرنسية فى العالم » فى عدد مخصص لموضوعنا ذاته نشر عام ١٩٨٣(تحت عنوان « من ثقافة إلى أخرى ») ، لكاتب لاشك فى نواياه الحسنة ، ذلك الهجوم على مقارنة الثقافات :

« إن المقارنة من حيث هى زاوية تحليل للثقافات تنطوى على الكثير من المخاطر ، وخاصة تدرج الثقافات (...) ، نظرياً ومنهجياً تعد المقارنة خطرة . فإن محاولة عقد مقارنة ، والرغبة فى إيجاد العناصر نفسها فى كل ثقافة ولكن بأشكال مختلفة أو درجات نضج متباينة ، كل ذلك يتطلب الاعتقاد بوجود رسم بيانى ثقافى عالمى تنتظم من خلاله كل الثقافات . ومن المعروف أن الكل يرجع العالمى إلى نفسه » (العدد رقم ١٨١ ، ص ١٤).

فالمقارنة خطرة لأنها تؤدى إلى الحكم وإلى الترتيب المتدرج ـ هذا أفضل من ذاك ـ ومثل هذه أفعال تتسم حتماً بالمركزية الذاتية . ولكن بهذا الشكل نجعل من الكائنات البشرية جزيئات فيزيائية أو ، فى أحسن الحالات ، فئران تجارب . فمما لاشك فيه أن البشر محددون بسيرتهم ، بحالتهم المادية وانتمائهم العرقى ؛ ولكن أيكونون كذلك إلى درجة لاتمكنهم من التحرر من تلك القيود أبدا ؟ ماذا عن الضمير والحرية الإنسانيين ؟ وماذا عن تطلعات البشرية إلى العالمية ، المؤكدة منذ قدم الزمان : أكانت تلك التطلعات مجرد مظاهر مقنّعة نوعا ما للمركزية العرقية ؟ إن مثل هذا الخطاب المفرط فى النزعة الحتمية لا يخلو من نتائج سياسية : إذا حاولنا إقناع البشر أنهم عبيد ، فإنهم يصدقون ذلك فى النهاية . هكذا تتجلى ، خلف المطلب النظرى والمنهجى المزعوم ، تحيزات إيديولوجية ذات نزعة نسبية لا يبررها شىء بل تتنافى ووقائع عدّة .

أعتقد أن خلف الخوف من التدرج والحكم شبح العنصرية ، فنقنع أنفسنا بأن إدانة التضحية البشرية قد تظهرنا فى صورة دعاة تفوق الجنس الأبيض . وقد كان بيفون Buffon وجوبينو Gobineau مخطئين حقا حين تصورا أن الحضارات تشكل هرما وحيدا يتربع على قمته الجرمان الشقر أو الفرنسيون ، ويشغل قاعدته أو بالأصح قاعه الهنود الحمر والسود . ولكن خطأهما لا يكمن فى تأكيدهما أن الحضارات متباينة ولكن قابلة للمقارنة ، لأننا دون هذا سننفى وحدة النوع البشرى ، مما يحتمل « أخطاراً » أشد بكثير ؛ إن الخطأ هو افتراض تضامن الحسى والمعنوى ، لون البشرة والأشكال التى تتخذها الحياة الثقافية ؛ وبعبارة أخرى فإن الخطأ ينتج عن تفكير حتمى يرى التناسق فى كل شىء ؛ تفكير نماه الموقف العلمى الذى يرفض أن تكون سلسلتان من المتغيرات ، يمكن ملاحظتهما فى الوقت نفسه والمكان نفسه ، غير متصلتين بعلاقة ترابط .

يجب أن نسهب ، حتى إذا افترضنا أن تلك العلاقة السببية بين الحسى والمعنوى قائمة (وهو ما ليس حادثا الآن) وأنه تم إبراز تدرج على مستوى الصفات الحسية ، فإن ذلك لايستتبع أن تعتنق المواقف العنصرية . إننا نخشى فكرة اكتشاف فروق طبيعية بين أجزاء من البشرية (على سبيل المثال : النساء أقل قدرة فى الاستيعاب الكلى للفضاء ، والرجال أقل تمكناً فى اللغة) . ولكن لا داعى للخوف من الإجابة عن سؤال يظل إمبريقيا بحتا ، لأنه أيا كانت تلك الإجابة ، فإنها لا يجوز أن تبرر تشريعاً غير متساوٍ . إن الحق لا يستمد أساسه من الواقع ، والعلم لا يمكنه أن يصنع أهداف البشرية . إن العنصرى يقيم عدم المساواة فى الحقوق من عدم المساواة المفترضة فى الواقع ؛ إن هذه النقلة هى التى تدعو إلى الاستنكار ، أما ملاحظة حالات عدم المساواة فليست فى ذاتها مذمومة .

ولا يوجد أى سبب للعدول عن عالمية النوع البشرى ؛ فلا يجوز لى أن أقول إن هذه الثقافة بوصفها كلاً أعلى أو أقل شأناً من تلك (فسيكون ذلك أيضاً بمثابة رؤية التناسق فى كل شىء) ، ولكن يجوز لى أن أقول إن سمة ما لثقافة ، سواء كانت ثقافتنا أو ثقافة أخرى ، أو إن سلوكاً ثقافياً معيناً جدير بالإدانة أو بالمدح . فإفراطنا فى الاهتمام بالظروف التاريخية أو الثقافية ، يؤدى بنا إلى أن نغفر كل شىء ؛ ولكن التعذيب على سبيل المثال ، أو ختان البنات مثالاً آخر ، لا يبررهما كونهما يمارسان فى إطار ثقافة معينة .

إن إدراكنا لهـذا الحق وذلك الواجب لا يكفى لحل مشاكل حكم الثقافات على بعضها البعض ، ولإبراز بعض هذه المشاكل ، أود أن أذكر بعضا من الفلاسفة الفرنسيين القدامى الذين تناولوا بالبحث هذه القضايا . من الممكن أن نتخذ مونتانى Montaigne ممثلا لمبدأ التسامح والنزعة النسبية المطلقة . كل شىء بالنسبة له ناتج من العادات . ولأن العادات لاتستند إلا لنفسها ، فمن المستحيل أن نفصل بين اثنين من العادات بما أنه لا توجد بينهما أوجه مقارنة حيادية . ويرى مونتانى ، مثل كاتب مجلة « اللغة الفرنسية فى العالم » السابق ذكره ، أن أى حكم إنما يستمد جذوره من الثقافة وليس من الطبيعة ، فيقول: « ليس لدينا أى تصور آخر للحقيقة وللحكمة سوى مثال الآراء وعادات البلد الذى نحيا فيه وفكرتنا عنه » (المقالات: ١ ، ٣١) . وأى تقليد من الممكن تبريره . يقول مونتانى: « لكل عادة حكمتها » (٣ ، ٩) ، أما الذم أو المدح الذى نحمله لها فهو نابع من قصر فى الرؤية الناتج عن المركزية العرقية . يقول مونتانى : « كل يصف بالهمجية ما لاينتسب لعرقه » (١ ، ٣١) .

ولكن هذا الموقف المعمم الذى يتبناه مونتانى ويدعو فيه للتسامح غير مقبول ، ونص مونتانى خير دليل على المآزق التى وقع فيها . أولا ، يتناقض هذا الموقف مع نفسه : فهو يعلن أن جميع المواقف متساوية ثم يفضل واحداً بعينه وهو التسامح . ثم لا يكاد يقول إن

لكل تقليد باعثه حتى يدين أحدها وهو أن ينغلق المرء على مواطنيه وهو فى الخارج وأن يحتقر الأهالى الأصليين للبلد الذى يقيم فيه . ولكن لإبداء هذا اللوم ألا يضطر مونتانى إلى الحكم على الأعراف بمقياس ما هو ليس من الأعراف؟ ثم إن موقفه هذا يتعارض مع باقى آرائه ؛ خاصة مع أسطورة البدائى الطيب التى يعد مونتانى واحداً من أنصارها المخلصين : فإذا كان البدائى يبدو طيبا ، ليس فقط لنفسه ولكن بالنسبة لنا أيضا ، فهذا يعنى أن الطيبة قيمة تصلح لجميع الثقافات . لم تعد الهمجية إذن ناتجة عن قصر فى الرؤية : فهو يقول ، فى حديثه عن آكلى البشر أنفسهم الذين اتخذهم سابقا حجة لتعريفه النسبى لكلمة الهمجية : « إننا تفوقنا عليهم فى الكثير من أشكال الهمجية » . ولكنه ، حينما يتحدث عن التفوق ، يقارن ويحكم . وأخيراً ، فهؤلاء الهمجيون لا يتسمون بالطيبة سوى لأنهم يجسدون المثل الأعلى لدى مونتانى وهو عالم القيم الرومانية والإغريقية كما يتصوره مونتانى ويراه أينما شاء : الشجاعة الحربية واحترام المرأة ، وحتى شعرهم لا يستحق المدح إلا للسبب نفسه ؛ فكما يقول مونتانى : « لايخلو هذا الخيال (أى خيال الهمجى) من الهمجية فحسب ولكنه يتميز أيضا بالنواسية » . إذا كان اندفاع مونتانى فى بدايته نبيلا ، فهو فى نهاية الأمر يعود بموقفه دون أن يشعر إلى المركزية العرقية التى ظن أنه يحذرنا منها ؛ فقد وصل بطبيعة الأمر لإصدار أحكام تقييم باسم معايير مطلقة ، ولكن هذه المعايير لا تعكس سوى آرائه الشخصية بشكل عفوى .

قد يكون من المفيد أن نتجه الآن لمؤلف لا ينزع فقط للعالمية ولكنه يدعو إليها ، وهو كوندورسيه Condorcet ، آخر رواد جماعة الموسوعيين الفرنسيين . فهو لايتردد فى الكشف عن مبادئه المطلقة . انطلاقاً من التنوير ومن العقل العالمى ، يضع كوندورسيه سلماً للحضارات تأتى فى قمته كما يقول : « أكثر الشعوب استنارة وحرية وتحرراً من الآراء المسبقة ، وهى شعوب فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية » . (أى هؤلاء الذين قاموا لتوهم بثوراتهم) فى حين أن « هناك مسافة كبيرة تفصل بينهم وبين عبودية الهنود وهمجية القبائل الأفريقية وجهل البدائيين » .

قد نجد أن أساس المقارنة محدود ، ولكن هذا لايمنع أنه قائم وبوضوح ، وأن كوندورسيه قد استطاع أن يستند إليه فى تقييمه لهذه الحضارة أو تلك . ثم إنه لايكتفى بالملاحظة وبالحكم ، ذلك أنه يرى للحياة على الأرض مثلاً أعلى وهو أن يصبح جميع البشر متساوين . ونراه يخاطب السود فيقول :

« إن الطبيعة قد خلقتكم لكى تتمتعوا بالروح نفسها والعقل نفسه والفضائل نفسها التى يتمتع بها البيض » .

بخلاف العنصريين ، يرى كوندورسيه أنه لا ارتباط بين الفوارق الحسية والفوارق المعنوية : نستطيع إذن التأثير على الفوارق المعنوية . أما الوسيلة التى تؤدى إلى مثل هذه المساواة بين البشر على أعلى مستوى ، فهى التربية وتقدم التنوير : إن الإنسان الفرد قابل للتحسن ، يكفى لتحقيق ذلك أن توفر له الوسائل اللازمة . وهذا يعنى من الناحية العملية أن على الشعوب المستنيرة ، أى فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية ، أن تنشر الحضارة فى باقى أجزاء العالم ، كما يقول :

« عن طريق جاليات من المواطنين ينشرون فى أفريقيا وآسيا مبادئ ونموذج الحرية والتنوير والعقل الأوروبى » .

نتعرف هنا مشروع الاستعمارية كما تحقق فيما بعد فى القرن التاسع عشر على أيدى تلك الشعوب ذاتها . ربما لم يكن من اللازم أن نتبع كوندورسيه إلى هذا الحد البعيد ؛ فهو لا يكتفى بإرساء سلم أوحد للقيم ، بل يريد فوق هذا تغيير الناس والشعوب ، يريد أن يصدّر الثورة ولهذا فهو يقر المشروع الاستعمارى . ومونتانى ، على العكس ، حين يكتفى بمشروعه الواضح ، فهو فى آن محافظ ونسبى النزعة : بما أن جميع الأعراف تتساوى فليس من المجدى ، بل إنه من الضار تغييرها .

ألا يمكننا التوفيق بين نزعة كوندورسيه للعالمية وميل مونتانى إلى عدم التدخل ؟ يمثل مونتسكيو هذا الموقف الوسط . يبدو مونتسكيو للوهلة الأولى مؤيداً لمذهب النسبية ، يسير على خط مونتانى ويحقق على ما يبدو مشروعه . يقول مونتسكيو فى (روح القوانين) : « فى بحثى هذا ، أنا لا أبرر العادات ولكنى أبين أسبابها » (١٦ ، ٤) . ومونتسكيو مثله مثل مونتانى لا يقصد تغيير الحال القائم للأمور . ولكن إلى جانب هذه التصريحات ، لا يفقد مونتسكيو إيمانه بمبادىء العدالة العالمية ولا « بعلاقات المساواة السابقة للقانون الوضعى الذى يقرها »(١ ، ١). نفذ بعد ذلك مونتسكيو هذه الفكرة الجديدة المزدوجة فى البناء الهائل لكتابه (روح القوانين) . فمن جهة ، يرى من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار الظروف التاريخية والجغرافية والثقافية ، أى ما يسميه بـ « روح الأمة ». وبالنسبة للكثير من المواضيع ، يجب أن نوقف الحكم ريثما نعرف المزيد . من جهة أخرى ، يقوم تصنيفه للأنظمة السياسية على تمييز مطلق بين الحكومات الاستبدادية والحكومات المعتدلة : بإمكاننا أن نختار بين الكثير من الأنظمة تبعاً لمدى انسجامها مع ظروفها الخاصة ، ولكن شريطة أن يتوافر فيها مبدأ الاعتدال العالمى . يقول مونتسكيو:

« ليس العيب فى أن تنتقل الدولة من حكم معتدل إلى آخر معتدل ، مثلا من الجمهورية إلى الملكية ، أو من الملكية للجمهورية ، ولكن عندما تنهار وتنحدر من الحكم المعتدل للاستبداد » (٨ ، ٨) .

إن الاستبدادية ضرر لأنها تركز كل السلطات فى يد واحدة ، فى حين أن الأمة هيكل غير متجانس ، لا تناسبه أبدا سلطة وحيدة متفردة . إن الاعتدال هو أن نأخذ فى الاعتبار عدم تجانس السكان واختلاف تطلعاتهم على مستوى تنظيم الدولة وتوزيع السلطات .

نستطيع إذن فى آن أن نحكم على الحضارات الأخرى وأن نتركها فى حالها ، بل قد يكون هذا هو الهدف الأسمى الذى تصبو إليه أية حضارة فى نضجها . ولكن ، ألن يأتى هذا الموقف السلبى لصالح من لايشاركنا هذا الهدف ؟ ألا يبدو من يعلن انتماءه لدين متسامح ثم لا يدعو الآخرين لاعتناقه ، ألا يبدو فى موقف أضعف من المتزمت الذى يفرض على الجميع اعتناق دينه؟ ألا يعرض التطور الديموقراطى الذى يجعل الدول تدين الحرب باعتبارها وسيلة لتسوية النزاعات الدولية ويجعلها تتخلى عن جيشها ، ألا يعرض تلك الدول لهجمات جيرانها المدججين بالسلاح ، وبذلك يختفى هذا الشكل من الحضارة الرفيعة التى قادتهم لنزع السلاح ؟ كان مونتسكيو قد ذكر هذه المفارقة فى كتابه (رسائل فارسية) فى حديثه عن الاستبداد الذى تكابده المرأة ، فقال:

« إن السلطان الذى نملكه عليهن هو استبداد حقيقى ، فهن لم يدعننا نأخذ هذا السلطان إلا لأنهن أكثر رقة منا وبالتالى أكثر إنسانية وحكمة . إن هذه المزايا التى كان من شأنها أن نعطيهن التفوق لو كنا عاقلين ، جعلتهن يفقدنه لأننا لسنا عاقلين قط ».

كلما ازددنا إنسانية وحكمة قلَّتْ لدينا الرغبة فى الاستبداد بالآخرين وسهل عندئذ على الآخرين أن يستبدوا بنا سواء تعلق الأمر بالتعصب الدينى بالأمس أو بوضع المرأة اليوم أو بمصير أوروبا الغربية غداً . نجد أنفسنا دائما أمام المأزق المنطقى نفسه الذى طرحه مونتسكيو دون أن يدلنا على المخرج : إن التفوق يصبح نقصا ، والأفضل يؤدى للأسوأ ، ولاتكفى قدرتنا على الحكم حتى تتوفر لدينا الإمكانية العملية لتطبيقه . هذا وقد أكون مخطئا: ماذا لو أن حل هذه المشكلة موجود فعلا عند مونتسكيو ولكنه فضل أن يترك لنا اكتشافه ؟ ألم يقل فى كتاب (روح القوانين) : « ليست القضية

أن نجعل الآخرين يقرأون ولكن أن نجعلهم يفكرون » (١١ ، ٢٠) .

التفاعل مع الآخرين :

يمكننا أن نميز مستويين فى العلاقات الدولية : فيوجد من جهة التفاعل بين الدول ، ومن جهة أخرى التفاعل بين الثقافات ؛ ويمكن للاثنين أن يوجدا فى وقت واحد . فالعلاقات بين الدول التى ترتكز ، بالرغم من الجهود التى تبذلها بعض الجهات العالمية ، على معيار واحد هو توازن القوى والمصالح ، لا تشكل جزءا من موضوعى ، وسأحاول أن أصف فقط بعض أشكال وأهداف العلاقات بين الثقافات .

فالمجتمعات الإنسانية ترسخ علاقات متبادلة منذ نشأتها. وكما لا يمكننا تصور أناس يعيشون بادئ ذى بدء فى عزلة ثم فى مجتمع بعد ذلك ، فلا يمكننا تصور ثقافة ما بلا أى علاقات مع ثقافات أخرى : فالهوية تولد من إدراك الاختلاف . وعلاوة على ذلك ، فإن ثقافة ما لا تتطور إلا باتصالاتها: فالتثاقف جزء لايتجزأ من الثقافة . وكما أن بوسع الفرد أن يكون محبا أو مبغضا للبشر ، فإن المجتمعات يمكنها أن تعلى من شأن اتصالاتها ببقية المجتمعات أو على النقيض تفضل عزلتها (ولكن دون الوصول إلى ممارساتها بشكل مطلق) . ونلتقى هنا من جديد بظاهرتى حب وبغض الأجانب وتصاحب الأولى تجليات مثل الشغف بما هو غريب ، والرغبة فى الهروب والدولية الثقافية (cosmopol-itisme) وتصاحب الأخرى عقائد « نقاء العرق » ومدح الأصالة والطقوس الوطنية .

وكيف يتسنى لنا الحكم على الاتصالات بين الثقافات أو انعدامها ؟ يمكننا أن نقول بادئ ذى بدء إن كليهما ضرورى: فسكان بلد ما يفيدون بمعرفة أفضل لماضيهم وقيمهم وعاداتهم بمثل إفادتهم من انفتاحهم على بقية الثقافات . ولكن هذا التوازن يعد بطبيعة الحال خداعا . أولا فإن صورة الوحدة والتجانس التى تبغى كل الثقافات أن تعطيها لنفسها نابعة من ميل فى التفكير وليس من الملاحظة . وعلى ذلك فإنها ليست إلا قرارا مسبقا . ففى داخلها تتكون الثقافة من عمل دائب للترجمة (أو كما يمكن أن نقول« لنقل المعانى ») ومن ناحية لأن أعضاءها ينقسمون إلى مجموعات فرعية (من السن والجنس والأصل والانتماء الاجتماعى والمهنى) ، ومن ناحية أخرى لأن الطرق نفسها التى يتصلون بها ليست متماثلة فى الشكل ؛ فالصورة لا تتحول إلى لغة دون خسائر ، والعكس صحيح. فهذه « الترجمة » المستمرة هى فى حقيقة الأمر ما يضفى على مجتمع ما حيويته الداخلية .

وفضلا عن ذلك ، فبالرغم من أن الانجذاب للأجنبى أو رفضه مؤكدان فى الواقع ، يبدو أن موقف الرفض أكثر شيوعا من مواقف الانجذاب . ولا يهم التفسير الذى سنعطيه لذلك ، سواء كان يتمثل فى امتداد اجتماعى للمركزية الذاتية الصبيانية أو فى وراثية حيوانية أو فى ميل الإنسان إلى بذل أقل جهد نفسى ممكن . فيكفى أن نلاحظ العالم من حولنا لكى نتحقق من أن الانغلاق على الذات أيسر من الانفتاح على الآخر ، وإن ظننا أن العمليتين ضروريتان إلا أن الثانية وحدها تقتضى جهدا واعيا ، وتفترض التطلع إلى مثال أعلى للوجود يختلف عن واقع الوجود . وبوسعنا أن نسمى مع نورثروب فراى Northrop Frye « إعادة تقييم الذات Transvaluation » عودة الذات إلى نفسها بعد أن أفادت من اتصالها بالآخر والقول بأن الانفتاح على الآخر يشكل فى حد ذاته قيمة ، على عكس الانغلاق على الذات . وبخلاف الاستعارة المغرضة التى تشبه الإنسان بالنبات ، إذ تنادى بترسيخ الجذور وتستنكر اختلاعها ، سنقول إن الإنسان ليس نباتا وإن هذا ما يميزه . إن تطور الفرد (الطفل) يتم عبر انتقاله من حالة لايوجد فيها العالم إلا بوصفه مرآة ووسيلة للذات ، إلى حالة تتفاعل فيها الذات مع العالم القائم بذاته ،

كذلك التطور « الثقافى » عبارة عن ممارسة لإعادة تقييم الذات .

إن الاتصال بين الثقافات يمكن أن يفشل بطريقتين مختلفتين: ففي حالة الجهل المطلق تظل الثقافتان على حالهما دون أى تأثير متبادل ؛ وفى حالة التدمير التام (حرب الإبادة) يوجد بالفعل اتصال ولكنه ينتهى باختفاء إحداهما ؛ وهذا هو الحال بالنسبة لشعوب أمريكا الأصليين فيما عدا بعض الاستثناءات . أما الاتصال نفسه فيخضع لأشكال عدّة يمكنُ تصنيفها بطرق شتى . ولنقل بادئ ذى بدء إن التبادل المتساوى يمثل هنا الاستثناء وليس القاعدة: فمثلا تؤثر المسلسلات التليفزيونية الأمريكية على الإنتاج الفرنسى مع أن العكس ليس صحيحا بالضرورة . فعدم المساواة يعد فى غياب عمل مخطط من قبل الدولة سبب التأثير نفسه؛ وهو مرتبط بدوره بتباينات اقتصادية وسياسية وتقنية. ولا يبدو أن الأمر جدير بالاستنكار (وإن كان لنا أن نأسف له أحيانا) ، ولا مجال هنا لتوقع توازن ما فى ميزان المدفوعات .

ومن جهة أخرى، نستطيع أن نميز بين التفاعلات على أساس درجة نجاحها . وإنى أتذكر إحساس الإحباط الذى كان ينتابنى فى نهاية المناقشات الحامية مع أصدقاء مغاربة أو تونسيين يعانون من التأثير الفرنسى ؛ أو مع زملاء مكسيكيين يشكون من تأثير أمريكا الشمالية . كان يبدو أنهم محصورون فى اختيار عقيم: فإما « المالينتشية » الثقافية أى التبنى الأعمى لقيم المركز وتيماته وحتى لغته؛ وإما النزعة الانعزالية ورفض الإسهام « الأوروبى » والإعلاء من شأن الأصول والتقاليد ، الذى يوازى غالبا رفض الحاضر واستبعاد المثل الأعلى للديموقراطية من بين أشياء أخرى . ويبدو لى أن طرفى هذا الخيار مرفوضان على حد سواء؛ ولكن كيف يمكننا تجنب الاختيار ؟

لقد وجدت جوابا لهذا السؤال فى مجال خاص هو مجال الأدب ، عند أحد رواد نظرية التفاعل الثقافى وهو جوتيه ، صاحب فكرة الأدب العالمى Weltliteratur. وقد نتصور أن الأدب العالمى ليس إلا أصغر قاسم مشترك بين آداب العالم المختلفة . إن أمم أوروبا الغربية توصلت إلى الاعتراف بوجود تراث ثقافى مشترك وهو : الثقافة الإغريقية والثقافة اللاتينية . وأدمجت كل أمة بعض أعمال من البلاد المجاورة فى تراثها الخاص: لا يجهل المواطن الفرنسى أسماء دانتى وشكسبير وسرفانتس. وفى عصر الطائرات فوق الصوتية والأقمار الصناعية يمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة القصيرة بعض روائع الأدب الصينى واليابانى والعربى والهندى . نتبع هنا منهج التصفية محتفظين فقط بما يناسب الجميع .

ولكن ليست هذه إطلاقا فكرة جوتيه عن الأدب العالمى . إن ما يهمه هى تلك التغيرات التى تطرأ على كل أدب قومى فى عصر التبادلات العالمية ، وهو لذلك يقترح منهجا مزدوجا: فمن ناحية لا يمكن التنازل عن الخصوصية ، بل على العكس يجب التعمق فيها لاكتشاف الصفة العالمية بداخلها ، إذ يقول :

« فى كل صفة خاصة سواء تاريخية أو أسطورية أو نابعة من الحكمة أو مؤلفة بطريقة عشوائية سنرى العالمية تبرق أكثر فأكثر وتشف من خلال الطابع القومى والفردى ».

ومن ناحية أخرى فلا يجب الرضوخ أمام الثقافة الأجنبية، ولكن يجب النظر إليها بوصفها تعبيراً آخر عن العالمية ، والعمل إذن على إدماجها إذ يقول :

« يجب أن نتعلم معرفة خصائص كل أمة حتى نتركها لها ، وهو ما يسمح بإقامة التبادل معها ، لأن خصائص أمة هى بمثابة لغتها وعملتها النقدية » .

ولنأخذ مثلا من عصرنا ، فإذا كانت رواية (مائة عام من العزلة) تنتمى إلى الأدب العالمى ، فذلك بالتحديد لأن هذه الرواية لها جذور عميقة فى ثقافة العالم الكاريبى . وعلى العكس ، فإذا استطاعت أن تعبر عن خصوصية هذا العالم ، فذلك لأنها لا تتردد فى تبنى الاكتشافات الأدبية لرابليه Rabelais أو لفوكنر Faulkner .

جوتيه نفسه ، ذلك الكاتب الذى تمتع بأكبر نفوذ بين كتاب الأدب الألمانى ، كان ـ كما نعرف ـ لديه فضول لا يكل تجاه جميع الثقافات الأخرى ، القريبة منه والبعيدة . وقد كتب فى إحدى رسائله:

« لم أنظر قط إلى بلد أجنبى ولم أخط خطوة فيه إلا وقد نويت معرفة الصفات الإنسانية العالمية فى أشكالها المتعددة ، وكل ما هو منتشر وموزع على سطح الأرض ، حتى أستطيع فيما بعد البحث عنه وإيجاده فى وطنى ، وتعرفه والعمل على النهوض به ».

إن معرفة الآخر تؤدى إلى إثراء الذات: العطاء هنا يعنى الأخذ . لن نجد إذن عند جوتيه أى أثر للنزعة الصفائية ، فى مجال اللغة أو غيرها :

« إن قدرة أى لغة لا تظهر برفضها كل ما هو أجنبى ولكن بإدماجها إياه فيها » .

ولذلك يمارس جوتيه ما يسميه ـ ببعض السخرية ـ « النزعة الصفائية الإيجابية » ، أى ضم ألفاظ أجنبية ليس لها وجود فى اللغة الأصلية . فجوتيه يبحث فى أدبه العالمى ليس عن أصغر قاسم مشترك ولكن عن أكبر ناتج مشترك .

هل يمكن تصور سياسة ثقافية مستوحاة من مبادئ جوتيه ؟ إن الدولة الحديثة الديموقراطية ؛ الدولة الفرنسية مثلاً ، لا يفوتها أن تجند مسؤوليتها ومواردها فى سياسة ثقافية دولية . وإذا كانت النتائج غالباً مخيبة للآمال ؛ فهناك سبب لذلك يتعدى هذا المجال بالذات : وهو أنه من الأيسر دائماً تنظيم ما يسهل تنظيمه . إن تنظيم لقاء وزيرين أو مستشارين لبلدين أسهل من تنظيم لقاء المبدعين ، ولقاء المبدعين أيسر من لقاء العناصر الفنية نفسها فى إطار عمل ما (لذلك أيضاً فإن تنظيم البحث العلمى فى طريقه إلى التغلب على البحث العلمى نفسه) . هناك كم لا يحصى من الندوات والبرامج والجمعيات التى تأخذ على عاتقها تحسين التفاعل الثقافى . ومع أنه لا يمكن القول إن لها ضرراً ما ، إلا أنه يجوز الشك فى فائدتها . فعشرون لقاء بين وزيرى الثقافة الفرنسى واليونانى لن يكون لها أثر رواية مترجمة من إحدى اللغات إلى الأخرى .

ولكن إذا تركنا جانبا آفة البيروقراطية الحديثة ، يمكن تفضيل نوع معين من التدخل على أنواع أخرى . وانطلاقا من مبادئ جوتيه يمكن القول إن هدف سياسة التفاعل الثقافى يجب أن يتمثل فى استيراد الثقافات الأخرى أكثر من تمثله فى تصدير ثقافتنا . لايمكن لأفراد مجتمع ما أن يمارسوا تلقائيا إعادة تقييم الذات إذا جهلوا وجود قيم غير قيمهم ، ويجب على الدولة ـ التى تنبع من المجتمع ـ أن تجعلها فى متناول الجميع : لا يتم الاختيار إلا إذا علم الفرد بوجوده . وعلى عكس ذلك ، فإن الفوائد التى تعود على هؤلاء الأفراد أنفسهم من تنشيط إنجازاتهم بالخارج تبدو أقل أهمية بكثير . إذا كان للثقافة الفرنسية دور مميز فى القرن التاسع عشر فلا يرجع ذلك إلى دعم صادراتها ولكن لأنها ثقافة حية ولأنها ـ بين أسباب أخرى ـ ترحب بشغف بكل ما ينجز خارجها . وعند وصولى إلى فرنسا عام ١٩٦٣ قادما من بلدتى الصغيرة المتأثرة بحب الأجانب ، أدهشنى أن أكتشف ـ فى مجال معين وهو مجال النظرية الأدبية ـ الجهل ليس فقط بما كتب باللغة البلغارية أو الروسية وهى لغات غريبة ، ولكن كذلك بما كتب باللغة الألمانية وحتى الإنجليزية . لذلك كان أول عمل فكرى قمت به فى فرنسا هو الترجمة من الروسية إلى الفرنسية ... وانعدام الفضول تجاه

الآخرين إنما هو علامة ضعف وليس دليلاً على القوة : تعرف الولايات المتحدة الفكر الأدبى الفرنسى أكثر مما تعرف فرنسا النقاد الأمريكيين ، ومع ذلك لا يشعر الأنجلو أمريكان فيما يبدو بالحاجة إلى دعم تصدير ثقافتهم . لابد من تنشيط الترجمة إلى الفرنسية أكثر من الترجمة من الفرنسية . إن معركة الفرنكوفونية تدور أولا داخل فرنسا نفسها .

إن التفاعل المستمر للثقافات يؤدى إلى تكوين ثقافات مهجنة، وذلك على المستويات كافة : ابتداء من الكتاب ذوى اللغتين ، مرورا بالعواصم المتسمة بالدولية الثقافية وحتى الدول متعددة الثقافات . فيما يتعلق بالمجتمعات يطرأ إلى الذهن كذلك عدد من النماذج كلها غير مرضية : لنمر سريعا على نموذج الاستيعاب الشامل الذى لايستمد أى فائدة من تعايش تراثين ثقافيين ، ثم نموذج الجيتو الذى يحمى ثقافة الأقلية وينزع إلى المحافظة على صفائها ، ولا يعتبر بالتأكيد حلا قابلا للتأييد بما أنه لا يهيىء بأى شكل الإخصاب المتبادل . ولكن نموذج البؤرة الحضارية فى أقصى صوره حيث تأتى كل ثقافة من الثقافات المشتركة فيه بإسهامها الخاص فى خلق خلط جديد ، ليس هو الآخر حلاً مناسباً ، على الأقل فيما يتعلق بازدهار الثقافات ، ذلك أنه يشبه الأدب العالمى الناتج عن عملية الطرح حيث لاتعطى ثقافة إلا ما تملك الثقافات الأخرى ، والنتائج تذكرنا بهذه الأطباق ذات الطعم غير المحدد التى نجدها فى المطاعم الإيطالية ـ الكوبية ـ الصينية فى أمريكا الشمالية . إن الصورة الأخرى للأدب العالمى يمكن أن نستخدمها نموذجاً : لابد أن يحدث اندماج حتى نستطيع أن نتحدث عن ثقافة مركبة وليس عن تعايش ثقافتين مستقلتين . ولكن الثقافة الدامجة ، أى المسيطرة ، عليها أن تثرى نفسها بما تجلبه الثقافة المدمجة وأن تكتشف الثراء بدلا من البديهيات التافهة ، محتفظة فى الوقت نفسه بهويتها . نتذكر مثلاً ـ برغم أن هذا قد صاحبه فى بعض الأحيان إهدار للدماء ـ الطريقة التى أثر بها العرب على الثقافة الإسبانية ، وفيما بعد على الثقافة الأوروبية فى العصور الوسطى وبداية عصر النهضة . وفى حالة الأفراد تبدو الأمور أبسط من ذلك ، وفى القرن العشرين أصبح المهجر نقطة انطلاق لتجارب فنية ذائعة الصيت .

إن « إعادة تقييم » الذات تعتبر قيمة فى حد ذاتها . هل يعنى ذلك أن أى اتصال أو تفاعل بين ممثلى ثقافة أخرى يعتبر حدثا إيجابيا ؟ إن التسليم بهذا الأمر يجعلنا نقع ثانية فى المآزق المنطقية لحب الأجانب : ليس الآخر طيبا لمجرد كونه مختلفا . بعض الاتصالات له آثار إيجابية ، على عكس البعض الآخر . إن أفضل نتيجة لتقابل الثقافات هى فى أغلب الأحيان النظرة الناقدة التى نوجهها إلى أنفسنا ، ولا يفترض هذا أن نمجد الآخر.

وهناك شكل آخر للتفاعل بين الثقافات يستحق أن يناقش على حدة بسبب طابعه المميز ، وهو العمل المعرفى . ويحلو لنا أن نتخيله نقيا ، شفافا ، حتى ننسى أنه أيضا عبارة عن تفاعل . إن وجود عالم السلالات أو عالم الاجتماع يغير من تصرفات الأفراد الذين يلاحظهم ، وهذه الملاحظة نفسها تحوّل بدورها من الأدوات الفكرية للعالم وبالتالى تحول العالم نفسه . وسبق لى أن مررت بالتجربة العكسية: كنت ، وأنا أسافر فى أفريقيا الوسطى ، شديد الأسف لكونى مجرد مشاهد بدلا من حيازة فن معين ، زراعى أوطبى ، قد يسمح لى بأن أتفاعل وأصل بذلك إلى المعرفة « الحقيقة » .

ولكن هذا العمل المعرفى له أيضا درجاته الخاصة فى الاستفاضة وفى التعمق . إن السياحة الحديثة جعلتنا نألف بعض البلاد المختلفة التى لمحناها فى فترة عطلاتنا السنوية . من السهل أن نسخر من السائح الذى وهو مسافر إلى الخارج يبقى وفيا لعاداته فيهتم بالتقاط الصور أكثر من اهتمامه بالأشخاص الذين قد يقابلهم . لايجب أن نسخر منه فنحن جميعا سياح فرنسيون، وأول لقاء لنا بثقافة أجنبية لابد وأن يكون سطحيا . قبل معرفة بلد ما

لابد من إيجاد أسباب لذلك ، لابد من تعرفه ولو بطريقة عابرة . وغالبا ما يكون فضول السائح وحرصه الشديد على جمع التحف التذكارية محبباً إلى النفس أكثر من لامبالاة الخبير المقيم فى بلد أجنبى لعدة أعوام ، الذى لا يهتم إلا بمصالحه . وفى الطرف المقابل نجد صورة العالم المتخصص والمتبحر فى علمه ، عالم السلالات الذى يكرس حياته وقواه بأكملها لدراسة ثقافة أجنبية ، ويتكلم لغتها بدرجة إتقان أهلها نفسها بل أفضل منهم، ويعرف تاريخهم ويمارس عاداتهم حتى يصبح فى النهاية كثير الشبه بهم (مثل صديق لى متخصص فى دراسة الحضارة الهندية ، ومع أنه من أصل فرنسى صرف يزداد يوما بعد يوم تشبها بمواطن بنغالى) .

هل نصل حقا إلى معرفة الآخرين ؟ يقول مونتانى : « لا أتكلم عن الآخرين سوى لأعبر أكثر عن ذاتى » ، وكثيرون منا يشاركونه اليوم هذا الاعتراف بأننا لا نصل إلى معرفة شيء آخر سوى ذواتنا . ولكن خارجية الذات الباحثة عن المعرفة لا تمثل ضرراً فقط ، بل يمكن أن تكون ميزة أيضا . إذا بقينا فى إطار القرن السادس عشر يمكن أن نفضل على وضوح بصيرة مونتانى المغلوبة على أمرها مشروع مكياڤيللى المعرفى المبتكر ، فقد كتب مكياڤيللى فى إهداء كتابه (الأمير) :

« كما يقف رسام الطبيعة فى الوادى ليرسم الجبال والمرتفعات ، ويصعد إلى القمم ليرى الوديان ، فمن الضرورى أن يكون الإنسان حاكما حتى يعرف الشعب معرفة عميقة ، وأن يكون من الشعب حتى يعرف طبيعة الحكام » .

إن علماء الإثنيات وفلاسفة القرن العشرين قد أحيوا هذا المشروع . ليس علم الإثنيات هو علم اجتماع المجتمعات البدائية أو علم اجتماع الحياة اليومية ، ولكنه علم اجتماع يتم من الخارج ، فإن عدم انتمائى إلى ثقافة ما يجعلنى أكثر قدرة على اكتشاف ما يسهو عنه أهلها لشدة امتزاجه بكل ما هو طبيعى . كذلك بالنسبة للمؤرخ حتى وإن لم يخطر بباله هذا الأمر إلا نادرا ؛ فهو يستطيع كشف معانى بعض الأحداث التاريخية لأنه لايشترك فيها . من الضرورى ـ فى مرحلة أولى ـ أن يتطابق العالم مع الآخر ليحسن فهمه ، ولكن هذا لايكفى ؛ فموقف العالم الخارجى هو بدوره عامل مفيد للمعرفة . إن الخبير الأوروبى فى الحضارة الصينية الذى يريد أن يصبح صينياً تماماً ينسى أن ميزته تكمن فى عدم كونه صينيا . إن معرفة الآخرين هى حركة ذهاب وإياب ، ومن يكتفى بالغوص فى ثقافة أجنبية يقف بذلك فى منتصف الطريق .

هل يعنى هذا أنه يجب الرجوع إلى « أفكارنا المسبقة » وإعلان فراغ الحلقة التأويلية ؟ إن الصورة الدائرة ربما تعطى فكرة خاطئة بعض الشيء فلا تسمح بتخيل الحركة الموجهة ناحية الأفق البعيد ، أفق الحقيقة والعالمية . بعد أن مكث « العالم » فترة ما عند « الآخر » ، لا يرجع إلى نقطة الانطلاق ولكنه يحاول إيجاد مجال مشترك للتفاهم وإنتاج خطاب يفيد من كونه خارجياً ، خطاب لا يكتفى بأن يتحدث عن الآخرين بل يحدثهم أيضاً . إن روسو Rousseau الذى فكر فى طبيعة هذه المعرفة قد أدرك هذا إدراكاً صحيحاً ، وإن ظلت ممارسته إياه دون نظريته ؛ فقد قال إنه يجب معرفة الفوارق بين الناس ليس للانغلاق داخل دعوى عدم إمكانية الاتصال ، ولكن لاكتساب معرفة تلقى الضوء على الإنسان بصفة عامة . بل إن هذه المعرفة لايمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا الطريق . يقول روسو :

« إذا أردنا دراسة الناس كفانا أن ننظر حولنا ، ولكن إذا قصدنا الإنسان ، لابد أن نتعلم أن نجول ببصرنا فى الأفق البعيد . يجب أن نلاحظ الفوارق بين الناس أولا لنكتشف خصائص الإنسان » (بحث فى أصل اللغات) .

حوار ونصوص



شاينا فى القاهرة

□ يوزيف شاينا فنان المسرح البولندى .

□ حوار مع الفنان البولندى يوزيف شاينا .

□ يوزيف شاينا يتحدث عن المسرح .

A number of theoreticians have already tried to define Józef Szajna: is he a painter, playwrighter, sculptor, graphic or may be an architect of real, stage space or conventional space of a painting? No one found an adequate answer, as Szajna's exceptional talent and individuality are indefinable. Being a great painter, playwrighter, scenographer, sculptor and architect Szajna is above all an artist – an individual striving to express his emotions by means of visual media, no matter whatever field of art they belong to. He obeys the one precedent law: his own imagination, emotions and experiences. They form a material to give it a shape the artist needs, they inspired Szajna to tear and burn surfaces of his paintings long before Burri did it; they make the artist indifferent towards any particular style or convention.

General, elementary ideas and emotions in a very broad sense are the field of artistic interest of Józef Szajna. In his interpretation every personal experience becomes a general problem, embracing the whole of mankind constantyl imperilled by evil forces that emerge from chaos, continuous struggle, pressing inertia of clashing forces. Out of such chaos overflown by crying the act of Szajna emerges. By elimination and subbmission the shape becomes softly delineated, more clear and this gives the upper hand to the contents, somehow sublimates them and release from the ballast of form.

Szajna's works are not produced to be beautiful or decorative. They are not even to be displayed in museums or galleries as the works of art. The one and only role of Szajna's compositions is to record and express emotions of their creator, then they can disappear, break up as the artist does not need them any more, whereas the audience still want to look at them to find their own troubles and worries. Józef Szajna was born on 13 March 1922 in Rzeszów; also he was 17 when the Second World War broke out – too less to fight in the regular army, enough to join the resistance movement.

Jerzy Madeyski

هذه هى المرة الثانية التى يزور فيها شاينا القاهرة. عاش بيننا فى «مركز الهناجر». أدار «ورشة» فنية انتهت بعرض لافت. وحاور رواد المسرح ومبدعيه ونقاده حوارا خصبا. وهذا الملف ثمرة هذه الإقامة.

التحرير

يوزيف شاينا

فنان المسرح البولندى

تقديم: هناء عبد الفتاح

رجل مسرح من الطراز الأول . مؤلف لسيناريوهات أعماله المسرحية . فنان سينوجرافى . يقال عنه إنه فنان مجنون .. وصل به الأمر إلى الخبل ، فقد دمر الميراث المسرحى الإنسانى فى مسرحه ، ذلك الميراث الذى توارثته الأجيال منذ القرن الخامس قبل الميلاد وما قبله حتى عصرنا الحديث . قضى على مسرح الكلمة ؛ ليعود أكثر ارتباطاً بها ، باحثاً عن معادلات موضوعية أخرى تلخص أفكاره التى يجسدها فى لوحات وأشكال ودمى ميتة تنطق حياة وألما .

جاء إلى مصر مرتين ، مرة ضيفا شرفيا على المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى تقديراً لإنجازاته المهمة فى المسرح العالمى ، ومرة أخرى عندما دعاه « مركز الهناجر للفنون » فى الفترة من ٩ إلى ٢٤ من فبراير هذا العام ليقيم ورشة مسرحية لهواة المسرح بالمركز لمدة أسبوعين . فى هذه المرة قدم لوحة مسرحية هى نتاج خمسة عشر يوماً من البروفات المسرحية المتصلة ، وفى الوقت ذاته قدم عروضه المسرحية المهمة ، وأفلاما عن معارضه وفنه التشكيلى ، شاهدناها من خلال شرائط الفيديو ، ثم أعقبتها ندوات حول أعماله .

فى مصر هاجمه البعض وأثنى عليه البعض الآخر ، لكن أغلب ما كتب عنه لم يقف وقفة موضوعية متأملة عند رؤاه المسرحية وقضاياه الفلسفية المهمة كالحياة والموت ، والإنسان وآلة الزمن ، وعنصر المكان ، والضياع الإنسانى ، وضياع قيم الإنسان ، وموقف مسرحه من القضايا الفنية وتقنيات الممثل والسينوجرافيا وتشكيل الفضاء المسرحى ، ووظيفة المهمات المسرحية وبطولتها فى العمل المسرحى بما هى شريك متساو فى الحقوق والواجبات مع الممثل البطل . وفى نهاية الأمر ما موقف مسرح شاينا الآن من قضايانا الإنسانية المعاصرة المتشابكة ؟

لم يشعر بوجوده فى مصر الفنانون المسرحيون من ممثلين ومخرجين محترفين وكتاب مسرح ، لم يلتق به الفنانون التشكيليون ، ولم يقف الكثيرون أمام هذه

المظاهرة المسرحية / التشكيلية الجديدة ، ليطرحوا السؤال نفسه : كيف يمكن لنا الإفادة من إنجازات مسرحه فى مسرحنا سواء بالرفض الموضوعى أو القبول الواعى بما نتأثر به من الغير ! ولم يتواصل الحوار ما بين «شاينا» ورجال المسرح المصرى ، اللهم إلا القلة القليلة التى حاولت أن تقيم حوارا مثل هذا ، فجأة كان الجميع مشغولين ، وكأن الأمر لا يعنى أحدا.. أو أن الكثير لا يحمل قضية ؟!

فمن هو شاينا ؟ ذلك الزائر العابر الذى جاء إلينا فى مصر طائرا ، وعاد إلى بلاده كما جاء فجأةً !

ولد يوزيف شاينا فى بولندا عام ١٩٢٢ . رسام ، سينوجراف ، مخرج ، مدير للمسرح التجريبى « ستديو ـ جاليرى » .. فى أثناء الحرب كان سجينا فى معسكرى الاعتقال الرهيب « أوشفينشيم » و « بوخيفالد » .

اشترك فى عام ١٩٦٢ مع المصلح المسرحى جروتوفسكى فى تنفيذ العرض المسرحى (أكروبوليس) . وفى عام ١٩٧٢ أدار مسرحه التجريبى « Studio » .

يتعامل «شاينا» مع العرض المسرحى باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية . وبلا ريب فإن أعماله المسرحية يشاهد فيها قدر غير ضئيل من الإنجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحى . فى بدايات أعماله كانت السمة الغالبة على أعماله السينوجرافية تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر معلقة ، مما يعطى المسرح خلفية مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، وتكوينات مساحية سيريالية تمثل عنصراً شعرياً للعرض المسرحى . وعندما تولى « شاينا » إدارة مسرح (نوفاخوتا) بمدينة كراكوف البولندية الواقعة فى الجنوب ، أنشأ تيارا مسرحياً يتسم بالتفسير من خلال الرؤية التشكيلية ، التى تصبح بديلا فى أعماله عن رؤية أدب المسرح . فـ «التيمة» الجوهرية لمسرح شاينا هى فضح حضارة القرن العشرين التى زخرت بتجارب الأفران البشرية فى أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها ، بداية من عرضه المسرحى (أكروبوليس) الذى زخر بأحداث تقع داخل المعسكرات ، وصولاً إلى كشف حاضر الشعب البولندى مع ماضيه .

إن العالم المسرحى لهذا الفنان يزخر بالمهمات المسرحية وقطع الإكسسوار التى ترمز فى نهاية الأمر إلى تلك الكوارث والكوابيس المفزعة . فالحضارة الساقطة للقرن العشرين ، تقدم فى عروضه المسرحية باعتبارها سلة من قمامة بها مختلف المعادن والأنابيب وعجلات الدراجات، وغيرها من الآلات التى يوجد داخلها قمامة من البشر الأحياء ذوى العاهات .

إن عروض شاينا ما هى سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعارى والرمزى ، لهذه اللوحات مدلولها المستقل عن الواقع ، حيث تشكل المواد وأزياء الممثلين الشائهة جزءاً غير ضئيل منه . وأحيانا نجد فى مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الإضاءة ، والمادة «الديكورية» ، دورا كبيرا فى التشكيل ، لكن الصفة الأساسية التى تطبع مسرحه هى « القبح » الجميل ـ تكوينا وشكلا ـ الموجود داخل عملية الكولاج المسرحى، الذى تؤكده عدوانية الأساليب والاستخدامات المساحية.

يعد الممثل ـ داخل مسرح شاينا ـ أصعب معضلة من معضلات أدواته الفنية ، حيث يطالبه بالتفرغ المثالى لعمله الإبداعى ، فالممثل فى مسرحه يغدو فى معظم الأحوال شيئا من قبيل « الماريونيت » ، بل أقل درجة !

«لقد سرقت وجه الممثل ـ يستطرد شاينا ـ ولكننى فى مقابل ذلك أعطيته شخصيته ، أى أبقيت شخصية الممثل وحركته وقبل كل شئ روحه الخلاقة! »



عندما تولى شاينا مسرحه التجريبى « تياتر ـ ستديو ـ جاليرى » ظهرت ملامح كراهيته البالغة لخشبة مسرح العلبة المغلق ، فقام بإعداد صالة مسرح جديدة تتسع لحوالى أربعمائة مقعد ، أوصلها بمقدمة خشبة المسرح المرتبطة بالطابق الأول بواسطة جسر أعد مسرحاً للعب الممثل فوقه .

من أهم أعمال شاينا : (ربليكا ـ دانتى ـ سيرفانتيس – فاوست – بقايا ذاكرة (١٩٩٢) (لمن هذه الأرض) (القاهرة ـ ١٩٩٣ ـ لوحة قدمت فوق خشبة مسرح الهناجر ، وغيرها من الأعمال المسرحية المعروفة والمجهولة ، التى دائما ما تجد لها معادلاً موضوعيا فلسفيا عبر الإطار البصرى السينوجرافى المسرحى البارز .

حوار مع الفنان البولندى :
« يوزيف شاينا » *

هدى وصفى

ـ حوّل « يوزيف شاينا » مسرح الاستديو الذى أنشئ عام ١٩٧١ إلى معهد للفن ، أراد فيه أن يستوعب مختلف الفنون أو يزاوج بينها من أجل تكوين الفنان البلاستيكى (أى التشكيلى) للمسرح والسينما والتلفزيون . فماذا فعل ؟

● أنشأتُ معهدا فنيا أسميته « ستديو ـ المسرح ـ جاليرى » وهو مركز للفنون . يتبادل هذا المركز الخبرات والتجارب الفنية مع المراكز الثقافية الأخرى فى العالم ؛ ويكمل مسيرته الآن المخرج والسينوجرافى البولندى ييچى جچيجوچيفسكى . أما تجربتى الفنية فمازلت أقدمها وأحياها عبر رحلاتى إلى العالم وليس داخل بولندا فقط . إننى أعرض فنى المسرحى وأحقق رسالته ، كما أن أعمالى المسرحية والتشكيلية والسينوجرافية توجد فوق شرائط الڤيديو / كاسيت ؛ وفيها الكثير من اللقاءات الدولية التى تتحدث عن أعمالى ، ومسرح شاينا ، وفكرة (مسرح ـ ستديو) باعتبارها استمرارا لفنون تـ نوى تحت ما يطلق عليه « الفنون المنضبطة » أى الفنون التى تحتاج إلى ممارسة تطبيقية تعتمد على الاستمرار والاختبار والتنظيم كالفنون التشكيلية والسينوجرافية وفن المسرح . إننى أقدم مسرحا يحوى داخله خلاصة هذه الفنون .

ـ ما دور التعبيرية فى المسرح المعاصر ؟ وما دور السيريالية ؟

● لدى انطباع أن الاتجاهين: الأول والثانى يشتركان معا فى حالة التغير التى طرأت على الفنون المعاصرة . فالعالم الذى اكتشف ظاهرة « ما فوق الواقع » يوجد منذ فترة طويلة ، ويصب فى نهاية

* قام بترجمة الحوار : هناء عبد الفتاح.

الأمر داخل مصطلح « السيريالية » . ولكن عندما نتحدث عن سيريالية « أندريه بريتون » فإنه يشكل فناً له صيغة أخرى . ولذلك فإننى أشاهد عالمين : عالما واقعيا ، وعالما فانتازيا ـ عالما يمثل ضياعى داخل العالم المعاصر . وبرغم أن الإنسان محاصر داخله ، إلا أنه يعد محاولة من الفنان للعثور على إجابات توضح له الدراما الإنسانية المعاصرة ، التى تهتم بالمشاكل الإنسانية التى تخترق الحدود ، وتستقل عن التراث الإنسانى ، والثقافات الإقليمية ، وهذا هو ما أستقرؤه فى لقاءاتى الدولية مع أناس مختلفى المشارب ، يفهمون فنى برغم أننى لا أفهم لغاتهم . أرى فى التعبيرية تجميعاً للمشاعر وتكثيفاً للأحاسيس . أما ظاهرة « ما فوق الواقع » فهى ليست تيارا لإطالة عمر التعبيرية بقدر ما هى محاولة للتعبير عن أعمال لها تأثيرها النفاذ . إننى لا أقرر حقائق جافة فى فنى ، ولكننى أقود المشاهد فى مسرحى للاشتراك فى القضية المطروحة فوق الخشبة ، وأمام عينيه ، وفى أثناء وجوده بالمسرح . إنها تلمسه عن قرب وتسبر أغواره . ولذلك فإن مسرحى ليس بمسرح تقريرى أو ناسخ للماضى ، وليس فى نهاية الأمر مجرد استعراض للحقيقة التاريخية .

ـ ما مفهوم شاينا عن التكوينات المتحركة «mobile assemblage» وكيف طورها فى عروض التسعينيات ؟

● نشأ « الاسيمْبلاج » و « الأنْبلاج »«emballage» من الحاجة لبناء دراما جديدة . وهذان بدورهما يؤكدان التيار الذى أتحدث عنه ، ويعنى أن العمل المسرحى هو تمركز المشاعر والعواطف داخل الفعل الدرامى وتكثيف لها ، لكن هذا لا يلغى المادة بطبيعة الأمر . بل على النقيض من ذلك ، يجعلنا نفصل وضعية الإنسان عن مجموع الأشياء التى تطوقه ، وأعنى بالأشياء هنا : القضايا



والمشاكل الفلسفية والميتافيزيقية ، وعلاقتها بالواقع الاستهلاكى الحاضر ، أى بقيمة المادة اليوم . إننى أُنْقص من قدرها ، أقلل من أهميتها ، أفضحها ، وأُفتتها . فى عام ١٩٦٠ بمدينة « نيس » عرضت مسرحيتى بنادى « أنتونين أرتو » فكتبت الصحافة الفرنسية : لقد خلق لنا شاينا كلمة جديدة « ديبلاچ » ، ويعنى هذا أننى حاولت فى تجربتى المسرحية أن أفكك المادة إلى أصولها ، لأعيد ترتيبها فنياً فوق الخشبة وفق منظورين آخرين : فلسفياً وجمالياً . إننى أحاول ـ عن قصد ـ أن أُلْفت الانتباه نحو القضايا الروحية فى حياتنا ، وأن أستخدم الفن بوصفه وسيلةً لتحرير الإنسان من عبوديته وأرمى بهذا إلى عبودية المادة المعاصرة أيا ما كانت أشكالها وصيغها .

ـ فى مقولة لك « يبدأ المسرح عندما تنتهى الكلمة » وأنت تستعين بالكلمة فى مسرحك ، فما مفهومك للكلمة ؟ وما مفهومك للتفصيلة detail ؟ وما مفهومك للكولاچ ؟

● فيما يخص « الكلمة » ، فإن تعليمى الفنى قد استغرقه المسرح الأدبى . لقد أشعرنى هذا المسرح فيما بعد بالملل . وفى رأيى أن اللوحة والحركة تسيطران على عالمنا المعاصر ؛ وهما أكثر ما يثير اهتمامى فى فنى . لذلك أردت أن أصل بمسرحى إلى أن يكون مسرحا قائما على « الحدث » . وترجع هذه الرغبة إلى سنوات الستينيات ، عندما قام فنانو التشكيل الآخرون فى العالم ، وليس رجال المسرح ، بتنظيم عدد من مختلف المظاهرات الفنية « والهابيننج » لتغيير وتعديل مسارات الفنون (التشكيل ـ الشعر ـ الموسيقى ـ المسرح) .

لقد عشتُ فى ظل نظام سياسى بشع سُمِّىَ بنظام الستار الحديدى [1] لم يسمح لنا بتعرف ثقافات الغير . دفعنا هذا الانغلاق إلى تعرف هذه الثقافات بطرق وأساليب سرية غير رسمية ، فاكتشفنا فنون الغير وثقافاتهم . وأدى بنا هذا الانغلاق الثقافى والحضارى إلى اكتشاف شخصيتنا الفنية المتميزة فى الوقت الذى عرفنا فيه ما الذى يحدث فى أمريكا أو فى لندن أو باريس . انعكس كل ذلك فى تكوين فهم ووعى جديدين بالمسرح ؛ واكتشاف عنصر « السينوجرافيا » باعتبارها عنصرا رئيسيا محيطاً بالإنسان ، ينعكس عليه أسلوب جديد فى أداء الممثل . إننى أشكل هذين العنصرين (الممثل الإنسان / السينوجرافيا) عبر وجهة نظرى بما أنا مخرج / سينوجراف . أما « الكلمة » فلدى الحق فى أن أغيرها فى حدث مسرحى ، أشكلها فى حركة ، أعرضها فى لوحة ، أىْ داخل إطار حركة مسرحية بالمعنى الشمولى « للكلمة » ، وليس مجرد لوحة مرسومة بالمفهوم التشكيلى لفن التصوير .

فى البداية كانت « الكلمة » ، ولكنى أردت فى النهاية أن أغيرها فى لوحة ، والآن أعود فأغير اللوحة فى « كلمة » ، فى « كلمتى » ، لأننى أكتب كلمات عملى المسرحى . « والكلمة » هى تواصل للحدث المسرحى . فى إطار تلك الفنون التى أطلق عليها « الفنون المنضبطة » كما ذكرت من قبل حيث يتلاشى الفن العضوى الخالص ، وتصبح « الكلمة » استكمالاً للوحة ، أو

تحديدا لها، تغدو أكثر توحدا ، وليس فقط مجرد مادة شعرية خالصة . وبغض النظر عن كل ما يقال عن « الكلمة » ودورها فى المسرحية فإن للمسرحية دائما معانى متعددةً ، ليست منغلقة داخل نفسها ، وإنما هى سلسلة متواصلة من المعانى المجردة . وإننى أسير نحو هذا الاتجاه ، اتجاه «المسرح المفتوح» ، الذى يمكن أن يحقق ليس فقط مجرد متغيرات جمالية ، بل إشكالية كذلك .

« الكولاچ » هو لحظة « مونتاچ » لمختلف زوايا الواقع المعتمد على ما أقوم بالتعريف به : «المسرح هو خلاصة عدد من أنظمة الإبداع » . فـ « الكولاچ » يدخل فى تركيب فنون الرسم والتصوير ، ويعنى ترابط مختلف المواد ، كى تستثير توتراً ما ، تكسر من أحادية معنى المنظور ؛ أى تهرب من الإيهام الطبيعى . إننى أقوم بصنع « الكولاچ » بدايةً ، وفوق خشبة المسرح أفتته ، باعتباره مصدرا لقوام شخصية الممثل ، ثم أمنحه فى النهاية « الكلمة » .

ـ ما موقع مسرح « ستديو » على الخريطة المسرحية فى بولندا ، وفى العالم ؟

● أنا على المعاش منذ عشر سنوات . تركت مسرح « ستديو » ، لكن مكانته كانت تشغل حيزاً مهما فى الخريطة المسرحية البولندية والعالمية ؛ باعتباره مركزا من أهم المراكز المسرحية التجريبية . لقد مررت بفترة سياسية عصيبة ، خاصة فى أثناء الحرب العالمية ، لم يكن ثمة وقت للمسرح الذى كان يعد فناً ميتافيزيقيا آنذاك ، كان يجابه مخاطر شتى ، لأنه كان يقدّم صراعاً حول الفكرة، والحياة، حول الموت. خرج هذا المسرح إلى الشارع، واعتبر دليلا حيّا على التواصل.. تواصل المتفرج بالعمل الفنى وشهادة له. لقد اهتممنا اهتماما جما ـ نحن البولنديين ـ بقضية الوصول إلى الحرية المنشودة، واستطعنا بعد كفاح مرير أن نحققها، فى زمن تزامن مع خروجى على المعاش. تيقنت حينذاك من أن هذا ليس بزمن تقديم المسرح. إن تلك السنوات العشر التى تخليت فيها عن مسرح «ستديو»، قد تغير فيها بروفيل هذا المسرح وموديله فى الوقت نفسه الذى أصاب البولنديين مَسٌّ من جنون التغيير المفاجئ.. فى كل شئ، وأىّ شئ. مع أن البولنديين استطاعوا أن يحققوا قدرا من المساواة والديموقراطية بعد أن استعادوا حريتهم، تلك التى دفعوا ثمنا باهظا للوصول إليها، ومازالوا يدفعون. وعاد المسرح من جديد. لكنه لم يستعد بعد قوته، التى كان يملكها من قبل، ربما كان هذا بسبب أن وسائل الاتصال الجماهيرى الآن، تعلمنا أن المسرح لم يعد يقوم بالدور ذاته وبالرسالة نفسها كما كان من قبل. المسرح ـ على إطلاقه ـ يعلِّم، يقود البشر إلى مرتبة عليا من وعيهم بإنسانيتهم. أما وسائل الاتصال الجماهيرى الآنية، فهى التى تسيطر على كل شئ، وهى ـ فى معظم الأحوال ـ تساعد على هبوط المستوى الفكرى لمتلقيها بواسطة الاستخفاف واللهو مع المتلقى وبه. ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن نقدم فقط أعمالاً تلهو بالبشر، فلا تعتمد الثقافة على اللهو. الثقافة صيغة من صيغ التعليم الاجتماعى. وفى ظنى أنه طالما سنكون بشراً أكثر ثقافة ووعيا، فلابد أن نصبح أكثر مناعة كى لانصبح همجيين، فيدفع بنا هذا إلى الوقوف بالمرصاد ضد حدوث أى حروب إن أمكننا فعل ذلك!!

ـ ما تعريف المسرح المفتوح عند شاينا، وإن كان للمسرح دور استشرافى ـ كمـا ترى ـ فكيف ينفصل هذا الدور عن فكرة «الواقعة ـ Happening المسرحية» ؟

● الإرهاص أو الاستشراف هو نوع من القول الفصل أو الفعل المنشود، لكنه ليس واقعا مغلقا على نفسه. ويصعب أن أتصور نفسى قائماً بفعل شئ لا أعرف ـ مسبقا ـ كيف أبدعه ؟ ولماذا أبدعه؟ ثمة حاجات داخلية ما، ثمة نبضات تحكمنى أو تثير مسببات إبداعى، تدفعنى إلى ضرورة العثور على إجابات فنية مقنعة، تجيب على تساؤلات ملحة. إنها تنبع دائما من الباعث الداخلى، من الإلهام.

إننى إنسان منفتح على عالم الخيال والتصور، ومعنى هذا أننى لا أفكر فى مسرح محكم زاخر باللوائح والمواثيق وأجمعه فى مسرحية واحدة، دون إمكان الانفتاح على القضايا والمفاهيم الإنسانية؛ على تلك النبضات التى تسبح فى الخارج. الفنان محكوم بالظواهر التى تحيط به؛ يحيا داخلها ويرتبط بها أوثق الارتباط . دائما ماكنت أمثل ذلك الشخص. وفى اعتقادى أنه عبر الوسائط والأساليب، خلال «الورش الفنية» المتباينة التى أستخدمها فى إبداعى، من منظور الورشة التشكيلية (البلاستيكية) ، وفنون الجرافيك، والكولاچ، والنحت، ينمو الفن المسرحى ويتشكل كيانه من كيان الحدث المسرحى. وهو أسلوب أقرب إلى (فن الهابيننج ـ Happening ـ الواقعة المسرحية) . لقد أصبح «الهابيننج» صيغة تاريخية فنية، فى مواجهة الأحداث المنتظمة. إن بناء نسيج العرض المسرحى الذى أبدؤه ـ كل مرة ـ مع فريقى المسرحى يختلف فى الصياغة عن أبنية نسيج عروض مسرحية أخرى. من هنا أحصل على تغيرات فى الصيغ والنتائج الفنية ، وأصل بهذا المفهوم إلى ما أطلق عليه «المسرح المفتوح» وليس المسرح المغلق محكم السداد.

ـ فى محاولات شاينا فى السبعينيات، محاولة لقراءة الكلاسيكيات وتفسيرها خاصة (فاوست) و (الكوميديا الإلهية) ، لماذا هذه الأعمال بالذات؟ وما دور إعادة القراءة ؟

● إننى لم أتعامل مع أىّ نص مسرحى بشرعية كاملة، وبمعنى آخر فأنا أتعامل معه بخبث مقصود. لذلك كنت أبحث منقباً عن الدراما الكلاسيكية، لأننى أرى أنها أكثر المواد تواصلا وشمولية مع تاريخ الإنسان المعاصر. فإذا أخذت فى أعمالى اليوم أفكار دانتى أليجيرى من (كوميديته الإلهية) ، أو سيرڤانتيس من (دون كيخوت) ، أو بعضاً من أفكار جوته فى عمله المسرحى الكبير (فاوست) ؛ فإن هذا يمثل لى نقطة انطلاق ، أعدها حدثاً معاصراً وليس أسطورة تاريخية ، فهى تحقق تصارعا فنياً مهما بين قيمتين : الفكر مع الحياة اليومية ، تلامس الشعر والنثر ، الحياة والموت . إننى أستعين بالأعمال الكلاسيكية لتضمن لى تواصل العمل المسرحى واستمراره فى حياتنا المعاصرة . فإذا لم أكنْ لذلك العمل وفيا ، فسأشغل ـ بالضرورة ـ بقضية حياتية معاصرة ، وسأنظر إليها



باعتبارها مفهوماً فلسفياً ، أخلاقياً . فالقضية الأخلاقية تعد إلى اليوم من أهم القضايا الإنسانية على الإطلاق. فى عصرنا تكتب معظم الأعمال نثرا ، وهى أعمال جيدة الصنع ، متماسكة ، منغلقة على نفسها بإحكام . لاتصلح لأن تكون مادة لمسرحى . إننى أنتمى إلى جيل آخر من المبدعين له همومه وأمانيه وآلامه وإبداعاته . لقد أبدعت فى الوقت ذاته الذى أبدع فيه كتاب مسرحيون وروائيون أمثال روچيڤيتش [٢] وكونڤيتسكى [٣] ومروچيك [٤] عندما كان شابا . نحن نعتقد أن جيلنا يبدع مادة أخرى تختلف فى إلهاماتها مع مادة الأجيال التالية . إننى أتعامل مع اللوحة داخل الحدث الدرامى فى المسرح. أما كتاب هذه الأجيال فيكتبونها بوصفها كلمات . الدراما الأدبية المعاصرة تلزم الكاتب بأن يحدد إبداعه داخل أطر المسرح الأدبى الوفىّ لمؤلفه . أما عملى فيلزمنى بأن أكون شرعيا ووفيا لنفسى فقط ، لذلك قررت أن أكتب نصوصى بنفسى وهى تعد نصوصا ذاتية.

ـ كيف يرى شاينا علاقة المسرح بالدولة فى نهاية القرن العشرين ؟ وفى ظل « النظام العالمى الجديد » ؟

● إذا كان أولئك البشر الذين يعدون حقيقةً مسؤولين عن الدولة ، وعن الشعب ، يهمهم المستوى الثقافى والفكرى للمواطن ، فإن دولة كهذه ستعنى بالعلم ، والصحة ، والثقافة . فإذا افتقدنا فى عالمنا هذه العناصر الأساسية للإنسان ، فإننا سنكون شهود عيان على عدوانية أكثر انتشارا فى عالمنا وأشد خطورة فى مداها ، سنلتقى أكثر بقبائل بدائية من البشر ، أما السياسة ذاتها فقد أصبحت ظاهرة، يشار إليها بإصبع الاتهام ، وفى الوقت الذى نسمع فيه من شفاه الناس شعارات ميثاق حقوق الإنسان ، تلتقط آذاننا كلمات حول تجارة السلاح . ثمة بلدان ودول يصبح فيها المواطن مخدوعا . فالطفل لا يجد من يدفع تكاليف تعليمه ، والإنسان « الهرم» الذى عمل طوال حياته عملاً شاقاً لا يجد فى النهاية رعاية اجتماعية ، ولا يملك ظروفا ملائمة يستكمل فيها حاجاته الثقافية التى تمليها عليه حاجاته الحياتية ، فى ظل مجتمعات كهذه : يبقى السؤال ملحا : لماذا نحيا؟؟!

ـ كتب « جى ديمير » الناقد الفرنسى عن عرض (ربليكا) عندما قدّم فى مهرجان نانسى : « لقد انهار آخر صرح للمسرح التقليدى من خلال هذا الفنان غير المسبوق » . فماذا كان يعنى ؟

● هذه قضية مركبة ، كوجود ظواهر مشابهة لبعضها البعض ، كظاهرة الحضارة التكنيكية التى لا تتراجع عن تقدمها التقنى . ليس بمقدورنا اليوم العودة إلى تلك الأيام التى لم تعرف السيارات أو وسائل الاتصال الهاتفية . فإذا اعترفنا أن بعض التجارب الفنية تؤثر عن طريق فاعليتها فى النشاط الثقافى الحديث ، كما أن لها تأثيرها على بروفيل المسرح ، فلماذا لا نحاول أن نفهم لغتها الجديدة ورسالتها الأخرى ، بدلاً من لفظها أو القيام بحرب شعواء ضدها ؟! . أعتبر مسرحية (ربليكا) ممثلة لهذه النوعية المذكورة التى تقضى ـــ بمعنى من المعانى ـــ على المسرح التقليدى . إنه مسرح من نوعية جديدة لا ينبغى النظر إليه من خلال قواعد النقد التقليدية ، بل ينبغى استقراؤه من خلال مفردات لغته الجديدة ، باعتباره مسرحا معاصرا .

ـ توقف شاينا فترة عن الإبداع ثم قدم (شلادى) (Slady) (بقايا ذاكرة) عام ١٩٩٣ ، فما الجديد الذى يقدمه فى هذا العرض وما معنى التجريب بالنسبة له ؟!

● (شلادى) ، أو (بقايا ذاكرة) هو آخر عرض من عروضى المسرحية ؛ لخصت فيه خبراتى وتجاربى الماضيةَ ، على الرغم من أنه قد نظر إليه بمنظور آخر ، باعتبار أن الخبرات والتجارب المطروحة فى هذا العرض ، هى وليدة اليوم ، ووريثة الحاضر وليس الأمس ، وعدّها النقاد آخر كلمة لى اليوم . أما

« المرحلة المسرحية » التى قمت بتقديمها فى الورشة المصرية / البولندية بمسرح الهناجر — فهى تجربة من نوع آخر . فى (بقايا ذاكرة) كان ثمة نص ، تتداخل فيه تجارب ومفاهيم ميتافيزيقية ؛ تتحدث عن الحياة والموت . إنها لا تلمس « الغناء » ولا تقترب منه ، ولكنها تبتعد عن تلك الظاهرة الساعية إلى « التوكيد الذاتى للحياة » . إنه قدر ما من الشعور بالمرارة اللاذعة، المنبثقة عن تجارب فنان فى المسرح لفترة زمنية تصل إلى نصف قرن من الزمان تقريبا .. من العمل المسرحى والتشكيلى ، إنه عمل يقوم بتكثيف شديد لتأكيد القيم التى تعد أكثر اقترابا من « الإيمان بالأخرويات » كالبعث والحساب ، لمفهوم الحياة والموت معا ..

أما تجربتى مع هواة المسرح فقد أعطتنا معاً قدْرا كبيرا من الشعور بالاستمتاع الفنى . لم يكن هذا العمل فى تلك الفترة القصيرة بالأمر السهل ، لأن فريقى كان من الهواة غير المعدين للعمل المنظم الدقيق ، ويمكن القول إن تدريبهم الفنى لم يكن كافيا للعمل فى المسرح ؛ ومع ذلك كانوا يعملون بحب جارف للمسرح ودفء نادر من الرغبة فى معرفة كل شئ .. وكان هذا يكفينى! ومع اختلاف المناخ الفنى العام ؛ فقد استطاعوا الوصول إلى نتائج فنية فعلية ، وإلى حالة من التعبئة العامة الفنية ، منحتهم حالة من الرضا ، والرغبة فى التجربة ، والوصول إلى نتائج تفيدهم فى عملهم فى المستقبل : خاصة فى مجال التعبير الحركى والجسدى ، الشعور بالفضاء المسرحى ، التعامل مع القضية الإنسانية العامة عبر القضية الصغيرة الذاتية ، التعامل مع قطع الإكسسوار ، التعامل مع الكلمة فى مكانها الصحيح ، وغيرها من القضايا الفنية للغة المسرح المعاصرة . وفى رأيى أن ذلك مثّل بعداً أكثر أهمية فى تجربتى مع الشباب المصرى وربما سيكون لهذا تأثيره فى تشكيل مسرحكم المصرى المعاصر ، أو على الأقل سيغدو مفيدا لطرح تساؤلات حول ذلك المسرح قبل تقديمه : كيف نتعامل معه ؟! وقبل كل شئ كيف نبدعه إبداعاً صحيحاً ؟!

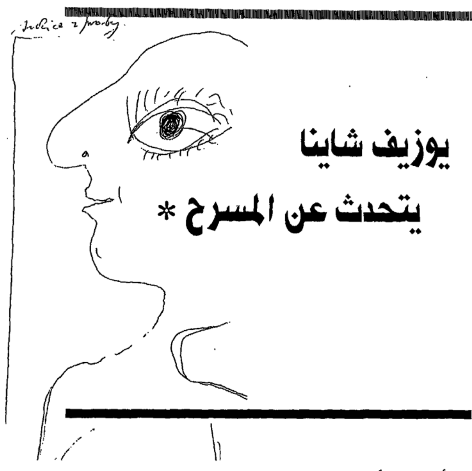
الهوامش :

(١) الستار الحديدى : اسم أطلق على فترة الحكم الستالينى داخل المعسكر الشيوعى التى بدأت عام ١٩٥٦ ، وأطلق هذا الاسم كى يحدد الستار المغلق الذى لا تنفذ منه أو إليه أية حوادث جسام فى أىّ ميدان من الميادين السياسية أو الثقافية أو الفنية .

(٢) **روجيفيتش : Tadeusz Rozewicz**
ولد فى عام ١٩٢١ . شاعر ، كاتب مسرحى . صحفى . سيناريست أفلام . من أهم أعماله المسرحية (رحلة إلى متحف) و (الملف) و دراما (المسرح غير الملتزم) . فى أعماله نشاهد تحديدا للموقف الأخلاقى للإنسان المعاصر ، وهو يتحدث عن وجهة النظر الأخلاقية هذه من بين الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة به .

(٣) **كونفيتسكى : Tadeusz Konwicki**
ولد فى عام ١٩٢٦ . كاتب روائى وكاتب سيناريو . نشرت له أعمال روائية ؛ من أهمها : (ساعة الحزن) و (ثقب فى السماء) و (معيار حديث) و (آخر سنوات الصيف) . تتكرر فى أعماله موضوعات وأطروحات عدة تواصل الخط الأخلاقى [illegible] عن الإنسان المعاصر فى همومه الذاتية وعلاقتها بالمجتمع الخارجى . تتعامل مع قضايا مهمة مثل : دراما الشخصيات المقهورة ، ذكريات الحروب ، الأخطاء الأخلاقية القاتلة .

(٤) **مروجيك: Slawomir Mrozek**
ولد فى عام ١٩٣٠ . كاتب روائى ، ومسرحى . من أهم أعماله المسرحية : (تانجو) و (المهاجرون) و (الجزارة) و (رجال الشرطة) وغيرها من الأعمال المسرحية .. من أهم مجموعاته القصصية (الفيل) ، و (صيف صغير) و (الهروب نحو الجنوب) .
إنه يستخدم لغة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية ، التى يمتزج بها أسلوب جروتسيكى ، يسخر فيها بشدة من الصيغ الحياتية اليومية ، يكشف أسلوب الإنسان المتقنع وسلوكه الكاذب ، ويخلع عن وجهه أقنعة النفاق والتناقض السلوكى الحياتى .



يوزيف شاينا يتحدث عن المسرح *

هل أنا مخرج أم لست بمخرج فقط ؟!

□ أى مسرح أعنيه ؟ .. مسرح عادى ! لكنه جديد . مسرح مفكر .. ذاتى . مسرح يمنح صيغة تصلح لما بعد الغد .. يتخلق فيه الحدث الإبداعى من مادة شعرية جديدة فى كيفيتها .. ليس من الضرورى أن يملك خطاً تعليمياً أو توضيحياً : ما يهمنى أن تنبع مصادره من المشاعر والحواس ، من تشكيل خيال المتلقى ؛ الخيال الذى يستلهم الرؤية الذاتية ، الأمر الأهم هو أن لا يكون وسيطه المضمون الواضح ، ولكن عبر هارمونية الصيغ ، التى تصل بنا ـ فى موضعها المثالى ـ نحو مضمون جديد.

□ فى أثناء عملية الإبداع من فوضى التناقضات ، والتضاد يخرج من الطبيعة البشرية المزدوجة شئ أقرب ما يكون إلى « الموضوع الفنى» ـ أىْ فكرة الحياة .

□ إن إفلاس الكلمة ـ مع الأسف ـ التى لم نعد نؤمن بها ، يمنحنا فرصة إبداع اللوحة أو الصورة. « فمسرح الصورة ـ اللوحة » هو مسرح يمنحنا إمكانية ووظيفة جديدتين ، هما تعرف الأشياء واكتشافها من جديد ، والقدرة على ملاحظتها فى آن. وللوصول إلى هذا المسرح ينبغى لقاؤه عبر الحركة ، والحدث ، والتصور ، بواسطة نوعية جديدة من الأداء التمثيلى والتشكيلى.

□ عندما أنظر ، فعلىّ أن أنظر عبر منظور القضايا المحيطة بنا .. كان هذا ، آنذاك ، زمن معسكرات

---

* قام بالترجمة: هناء عبد الفتاح.

الاعتقال الرهيبة ، والأفران البشرية ، وتعد مرحلة نضجى النفسى ، فيها تكونت رؤيتى عن الإنسان المعاصر ، وتوقفت هذه الرؤية عن أن تفسح لنفسها مكانا آخر لتغييرها : فليس ثمة سبب يمنعنى من التنازل عنها . فهل نحن نحيا فى عالم مثالى ؟! ليس هذا بالزمن الذى تنمو فيه الزهور !!

□ أحوّل كل شئ إلى لوحة ، حتى تصبح الكلمة لوحة .. صورة .. ويمكننى القول بأننى أقيم فنى من خلال العرض المسرحى الذى عليه أن يقام فى الزمن والمساحة ؛ ليس بالضرورة فى بناء مسرحى ثابت . الحضارة المعاصرة ، التى تسيطر عليها ـ فى ظنى ـ اللوحة والحركة ، ترغمنى ـ وتسمح لى فى الوقت ذاته ـ أن ألفظ اللوحة المسطحة ، والجرافيك ، والاهتمام فقط بالسينوجرافيا، ولكن ليس ذلك المفهوم بمعناه الشائع باعتباره منظما للفراغ أو الفضاء المسرحى ، بل باعتباره شغلى الشاغل فى إخراج العرض المسرحى برمته ، بكل مفرداته المسرحية . ولأنى فنان / تشكيلى / مصور، فإن ما يهمنى « مفهوم الزمن » ، وللتعبير عن الزمن أبحث عن الكلمة / الإشارة ، ليس عبر تصوير اللوحة ، بل من خلال فن المادة وتفجير أسرارها .

□ ما يعنينى هو التفكير من خلال المشاهدة ، وليس فقط عبر الإصغاء . فى الحضارة المعاصرة اللاهثة تحطمت العلاقات الإحصائية ، ومعها دمرت رموز المسرح التقليدى . وبملاحظة الظواهر الجديدة ، لزم على الفنان أن يترك « الأتيلييه » الذاتى الذى يغلقه على نفسه . لذلك أشعر بحاجة أكثر إلى إبداع عروض مسرحية تتعامل مع فنون التشكيل البحت ، تماما كما يعثر الرسام على إمكانات أكثر رحابة فى التعبير عن نفسه عبر المسرح .



□ بدأ الفنانون التشكيليون / المصورون ، إبداع عروض (Happening ـ عروض مسرح الواقعة) ، فدمروا أسس المسرح المعتمد على الإلقاء الصوتى الضخم ، الذى يعد من المسارح المعشوقة بشكل عام ، وهو مسرح الطبقة المتوسطة الصغيرة . لايهمنا أن نطيل أمد موديل مسرح كهذا ، فالواضح أننا نسير نحو مسرح نكتب سيناريوهات عروضه بأنفسنا .

□ ينبغى أن تكون البداية هى شعر المسرح ووسائطه التعبيرية المتاحة ، وليس من خلال حركة أشبه ما تكون بحركة الكاميرا السينمائية وبخدع فيلمية . البداية يجب أن تكون عبر الحدث الدرامى / المسرحى للممثل فوق الخشبة ، أحاول أن أحصل على شئ آخر يقترب من الأسلوب الفيلمى ، وهو أن يكون بناء الحدث وفعله ورد فعله داخل فضاء / فراغ مسرحى مفتوح ، أى فى مواقع مفتوحة كما يصور الفيلم ، وليس فقط فوق خشبة المسرح .

□ من الضرورى اليوم أن يوجد الفنان داخل قلب العمل المسرحى كى يبدع ، فلا يمكن له أن يبدع إلا إذا وجد بذاته . ينقصنا العودة إلى ما يطلق عليه : الفن الذهنى ، فن القرينة (القرائن) .

□ ليست الورشة المسرحية أو الأسلوب المسرحى الذى يتبعه الفنان بالأمر المهم بالنسبة لى ، ولا حتى النظام الذى أتبعه فى فنى ؛ الأهم هو أن يكون لدى شئ يمكن لى قوله فى فنى .. فلو أننى قدمت اليوم فيلما وأخرجته للوجود فإننى سأقدمه بالطريقة التى أبنى بها العرض المسرحى . إن فن المسرح ينبغى أن يستجيب للاحتياجات الشعورية والذهنية للمتلقى . يجب أن يكون أصيلا ، لايهم أن يكون جميلا أو مبهراً، على عكس ما نرى فى المسرح الآن من محاولات إبهار تحاول أن تعلى من شأن المتعة المجانية على حساب الكشف عن خبايا النفس البشرية.

□ أتعامل مع السينوجرافيا منذ البداية باعتبارها إخراجا للفضاء (الفراغ المسرحى)؛ فعمل المخرج بالنسبة لى هو تنظيم الفضاء المسرحى المفتوح وبداخله الأحداث المسرحية . وهو بالنسبة للعالم التشكيلى يمثل واقعاً مسرحياً متماسكاً بعالم أرض / اللعب . فالفضاء أو الفراغ يعد آلة ، تجتذب الممثل وتدفعه إلى الصراع معها .

□ إن المسرحة تعنى التمكن من التنظيم والترابط فى عناصر العرض المسرحى . الحركة ـ الكلمة والصوت ـ التمثيل والتشكيل ، أى التمكن من بناء العرض المسرحى .فالإخراج إذن ليس فقط مجرد مغامرة وليس التمثيل « لهوا » . فإذا قلت إن الإخراج ما هو إلا فعل إبداعى ، فسيكون التقليدى. فالإبداع ذاتى ، هو النسيان فى الزمن . إنه محاولة الخروج من نفسى عبر الظاهرة المسرحية ، التى تبدو لى جديدة تشعر حواسى بجدتها . التمثيل لا يصح أن يكون مجرد غزل الممثل للجمهور أو افتضاح نفسه ، أو ذلك الذى يصبح معداً للبيع يتبدل ويصبح سلعة خلاقة فليس «كل شئ للبيع » .

ولذلك فإن أعظم شئ فى الإخراج المسرحى هى البروفات ، وليست العروض المسرحية ذاتها . فالإخراج هو التقليل من المسافة التى تقع ما بين « التعارف » ومناطق وعينا الباطن .

□ إننى لا أخرج ، ولكنى أُلهم ، أستشرف وأرهص؛ المخرج يوجد فى « كونشرتو » ، والمسرح علاقة حميمة بالمخرج . داخل هذه العلاقة يتخلق الإبداع بكيانه المنفرد ، وكل ما يقوم به المخرج هو أنه **يبعث فيه الفكر والروح ، يجسده فوق الخشبة عبر ما يحدث داخل الزمن** . الممثلون يعدوننى ممثلا فى البداية ، وهم منجذبون لإلهاماتى ، يبدأون فى الإخراج – ومن هذا ينشئون ظاهرة ، يمكن تسميتها بالعمل الجماعى الخلاق . تواصل هذه الأحداث يمثل بنية العرض المسرحى ونسيجه .

□ ينبغى بناء العرض المسرحى — وهذا عمل فيزيقى بحت ، يقوم داخله الممثلون بترتيب أحجار هذا البناء وتنسيقه . إن الممثل – مع أنه يمثل عنصرا من العناصر المشاركة فى العرض المسرحى – يعد الأهم ويعد مستقلا أكثر فى هذا الأسلوب من العمل ، ويكون أكثر إبداعا ، وأفضل من أن يقوده المخرج ويوجهه نحو ما يراه .

إن تغير الممثل وتشكيله فى شخصيته ، إنما هى محاولة إقناعه بشئ لم يدركه بعد ، بشئ عليه أن يبدعه . فالممثل شخص مفكر ، وهو يحيا بوعيه ، ليس بمانيكان أو مجند فى فرقة عسكرية ، ولكنه شريك وليس مجرد منفذ .

□ عناصر المسرح حيّة؛ مادة تحيا وتتنفس وليست جامدة أو ميتة. إنها هذا الزئبق السائل الواقع من مقياس حرارة (ترمومتر) قد انكسر إلى رذاذ، فتجميعه يعنى تجميع الفوضى وتنظيمها. كل مسرح محاولة لاحتواء المادة التى دائماً ما تحتاج إلى تشكيل. فى هذا الموقع كل شىء محسوب فى المسرح: المناخ العام، الألوان، الحدة، بل العدوانية، الأصوات، الصمت، الهمس، والمعلومات، وتشابك كل هذا فى عقد لا تنفرط حباته لينتج إبداعاً فنياً. فإبداع المسرحى الحقيقى مفهوم مفتوح، أما المسرح الإلهى فهو مسرح منغلق. والإخراج هو أن تتحرك سائراً فوق خشبة المسرح، بين فنانيك وفضائك المسرحى، وفى الوقت ذاته أن تبقى بين الناس وتتحرك معهم. المسرح هو أن تستثير نبضات محددة وتوتراً درامياً؛ أن تحاول العثور على رابطة درامية/مسرحية بين الاثنين ؛ مشاركة متوحدة لخلق العمل الإبداعى.

□ الذى يعنينا كذلك فى المسرح هو أن تحاول تقديم صدق ما تعرضه فوق الخشبة حتى ولو كان كذباً، أن تجعل ما هو مستحيل فى الحياة يصبح أقرب إلى الصدق فوق الخشبة، ولا ينبغى أن يتوقف عند مسرحة واقعيته. إننى لا أفكر فى طبيعة حقيقية، ما يربطنى بستانيسلافسكى الزمن، الذى يفصلنا عن بعضنا فى الوقت ذاته، إننى أتفق مع عنوان كتابه المهم (حياتى فى الفن) لأن كلا منا يضع حياته نسيجاً لفنه. وهذا ما يجعلنى أتفق معه فقط وليس شئ آخر.

إن عملية الإبداع هى نشوء الإنسان، محاولة اختبار النفس، دفاع أمام السلبية ـ فكل إنسان يدمر نفسه بنفسه من أجل أن يبدع الإنسان الآخر ، أى يبعثه من جديد.

إننى أرى الفن من منظور آخر يبعده عن أن يكون مجرد مادة جافة إحصائية. لا ينبغى أن يكون الفن اليوم فناً مثقفاً طبقياً، لكنه فى الوقت نفسه لا يصح أن يكون مجرد سلعة انفعالية عاطفية تدغدغ أعصاب المتفرجين المرهقة أو المتعبة، إننا عندما نقوم بفعل ذلك، إنما نستبدل شيئاً بآخر، ونستغنى عن شيء مقابل شيء آخر: نحن نشوه الطبيعة من أجل أن نصل إلى التعبير المنفعل والمعاناة البحت دون الوصول إلى جوهر الحقيقة. فالفن عندما يقدم ردود أفعال محددة، بالشكل الذى أفهمه، وأحاول القيام به، فهى تحوى داخلها سلسلة من الوسائل المرئية ، وفي الوقت نفسه تنبع هذه الوسائط والوسائل من التجريدية، وهى فى مجموعها ستمنحنا ذلك الذى يطلق عليه «البساطة» ؛ الأكثر بساطة؛ ولكنه متوحد المعنى ـ فى رأيى ـ إنها اللوحة التشكيلية.

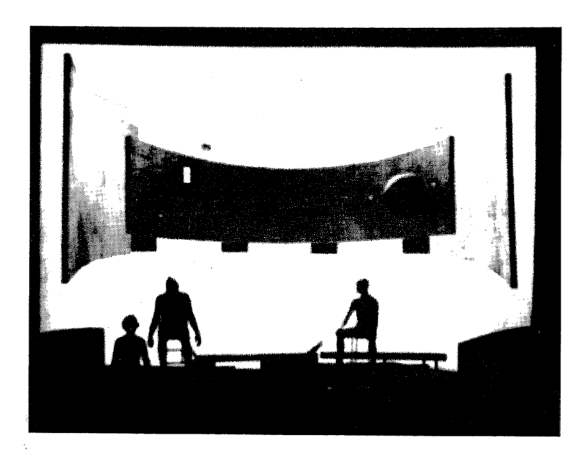
□ إننى أناضل من أجل معنى الوجود. أقف بالمرصاد ـ بواسطة فنى ـ ضد ما أطلق عليه «اللامعنى» فى المضمون، ضد اللامكان فيما يخص «المكان» و«اللازمن» ـ فى الزمن، أى أننى أقلب الأشياء رأساً على عقب: فأناضل من أجل «شيء» يحوى بعد/ الزمن، وبعد/ الفراغ أو الفضاء المسرحى، عبر مضامين تخص الجنس البشرى، وليس فقط تعبيراً عن الحاضر.

□ لابد أن أملك شريكاً داخلياً، ينبغى أن أكسر الحواجز التى تقبع ليس بداخلى فقط، بل مع أناس آخرين يشاركوننى ألمى. وهذا ما يدفعنى لفعل المسرح. إننى أعثر بهذه الطريقة على نفسى، ولكنى فى الوقت ذاته أجدنى أقف فى مواجهة هذه النفس.

□ نحن نحيا فى عصر وصل إلى أبعد حدوده وأطره الاستهلاكية، عصر مبرمج بشكل لا يجعلنا نعثر على بديل له. لا نعثر على لا شيء. فالمال هو الذى يحكم عالمنا. ننثره فى (ربليكا)، كما ينثر يهوذا الإسخريوطى فضته دليل خيانته للمسيح وشرائه لعالم مادىٍّ. فى العرض المسرحى (دانتون) أعرض قضايا بعينها: الكذب و«التلفيق»، الخضوع للأعراف، كل ما يهدر استتبابنا اليومى.

□ فن المسرح اليوم محاولة توفيقية لربط نفسه بنقاط ضعفه التى تدمره. وهو فن ردئ عندما يشعر النقاد والجمهور معاً بالفخر به لأنه يرضى تقديراتهم وتقييماتهم متوسطة القيمة المعبرة عن فئة طبقية متوسطة. إننى أريد أن أتحدث مع بشر عبر الفن. ليس عن ذلك الذى يبهجهم ويلهو بهم، ليس عن أسلوب معيشتهم وكيف يحيون، بل عن ذلك الذى يهتزون من أجله، عن ذلك الذى يجعلهم يخاطرون بحياتهم من أجل الوصول إليه.

□ أفضل أن لا أربط الفن بالعلم، ولا بالدين ولا بالسياسة. فإذا ما اضطررنا لعمل تماثل من هذا النوع فيمكننا أن نقول: إن المسرح محاولة لتقديم خلاصة كل ذلك وغير ذلك من الظواهر التى تعد



أرضا تمتزج فيها كل القيم الإنسانية العليا. ما الاسم الذى يمكن لى أن أطلقه على فن كهذا؟!.. لا أعرف!!

□ إننى أقوم بإخراج المسطح، وأخرج الفضاء/ الفراغ المسرحى، أخرج للممثل، والممثل يخرج لنفسه، وفى كثير من الأحيان يقوم بالإخراج لى. فكل شىء إذن يتمركز فى عملية الإخراج. هكذا فهمت فن الإخراج عندما عملت سينوجرافياً بمدينة «نوفا خوتا ـ Nowa Huta» . هوجمت آنذاك. قيل لى بأن ما أقوم به لا يعد بالنسبة لزملائى الفنانين سينوجرافية. والحق معهم. **ففى تنظيم المسطح المسرحى فوق الخشبة أحاول أن أهرب من العناصر المعمارية، استخدم قبل كل شىء مواد نحتية (من النحت) ، تغدو فى يد الممثل فيما بعد شريكاً له فى اللعبة المسرحية.** يمكن أن تكون هذه المواد مواد جاهزة، مثل الأحذية أو الدمى، إطارات سيارات أو سلالم، وأستخدم الأرض أحياناً، الماء، الدخان. ومن عناصر «القص واللصق» أرتق زى ممثلى ـ ليس من الضرورى أن يخيطه دائماً «الخياط» المسرحى.

□ بواسطة تصادم الأحداث وتضادها، بمقدورى أن أسرد أفعال المسرح بشكل أفضل. توجد لغة مسرحية قوية كذلك، ربما تكون أقوى أحياناً من لغة الكلمات، ربما أكثر اكتمالاً. وفى بعض الأحيان يمكن لنا فى المسرح أن نستعين بلغة عميقة أقرب إلى الصمت من لغة الكلام الصاخبة.

اللغة المسرحية تختلف اختلافاً بيِّناً عن لغة الدراماتورجيا المكتوبة. و«المسرح ـ كما أقول دائماً ـ يبدأ هناك عندما تنتهى لغة الأدب أو لغة الكلمة!!». فالكاتب الدراماتورجى يتحدث لغة تعبر عن اللوحة الداخلية للإنسان، إنه يحدد سمة الطبيعة الإنسانية. أما نحن فإننا نشكل ذلك فى نماذج بشرية فوق الخشبة، نقوم بتحويل ذلك المكتوب إلى مواقف زمانية/ فضائية مسرحية تحيا وتفعل. لا يهمنا تفاهات التاريخ، ولا الحكايات اليومية، بل مشكل «الفعل». تروق لى النصوص التى لها طابع الانفتاح الرحب، النصوص الشعرية، النصوص الخالدة على مثال دانتى وسيرڤانتيس وجوته وڤيتكاتسى، وكافكا. إن قيامى بعمل إعدادات عن هذه النصوص على شكل سيناريوهات، سببها هو أن أجد نفسى فى عالم هؤلاء الكتاب الكبار، إنه عالم أقرب إلى ذاتى وأكثر اتساقاً مع روحى. إننى أجد فى هذه النصوص رموزاً وإسقاطات لعصرنا، وقيماً شعرية خالدة بخلود الإنسان، تمكننى أن أضعها فوق خشبة مسرحى.

□ أشعر بتقدير واحترام كبيرين لعملية الإبداع الآنى، التواصل والسقوط اللذين يحدثان للصيغ والأشكال الإبداعية فى الفن. فالمسرح يسمح للفنان بأن يعرض القضية المطروحة فوق الخشبة بتكامل ووعى دقيقين. فى المسرح تحيا المهمات المسرحية الجامدة (قطع الاكسسوار) ، تتنفس المواد الميتة بالقدر نفسه الذى يحيا فيه الممثل/ الإنسان فوق الخشبة. أحياناً ترتفع قيمة هذه المهمات المسرحية إلى مرتبة الأبطال المسرحيين، تموت مع الأبطال/ البشريين فى نهاية العرض.

□ يعتمد الفن «المفتوح» على مفهوم التغيرات التى تحدث فى أساليب العمل الإبداعى وصيغه. لقد تغلغلت فى الإمكانات الكامنة فى فن «اللاشكل Informal» ، بعد ذلك اقتحمت فن «الكولاچ»، لكنَّ اهتمامى كان يلمس الجانب الخاص بمعمارية البنيات الداخلية للمادة. ثم انشغلت بعد ذلك بالديبلاچ؛ لأعود ثانية وأتعامل مع المادة الحيَّة المتكاملة التى يصعب احتواؤها؛ هذه المادة هى: الممثلون والمتفرجون!!

□ أقدِّر الفنانين، أولئك الذين لا يفكرون فى الفن، ولا يبحثون عن رسالة الفن، بطريقة تفكير أكاديمية تكرر نسخاً من النماذج القديمة المستهلكة. إن ذلك الذى يملك رؤية، سواء كانت ذاتية أو جماعية، يحيا فنه، أما ذلك الذى عيناه مغلقتان ـ فهو يموت!

التعامل مع الفضاء المسرحى

□ يعنى تكوين العرض المسرحى أن تنظيم الفوضى المشتتة التى تنبع، عن وعى، من شعورنا بفوضى عالمنا ولا بنيته. لسنا مسرحاً وجد ليقيم نظام تفكير محدد أو نسقاً جمالياً للبشر، بمعنى القيام بمظاهرة مسرحية فوق الخشبة للصيغ التقليدية فى الفن. ما نسعى إليه فى مسرحنا «ستديو» هو الخروج على نطاق المهنية أو الرسالة الأخلاقية الدعائية، والابتعاد عن كل ما يربطنا بالدوجماتية الجمالية وآليتها. نريد أن نكون مسرحاً للإبداع المفتوح، مسرحاً يقيم حدثاً إبداعياً حياً.

□ المسرح الذى أحاول أن أشكله مسرح عضوى، يتصل اتصالاً وثيقاً بجوهر سيكولوچية الإنسان، بكل ما يربطه بعمق بكل ما هو فيزيقى فى الحياة، بدرامته الإنسانية، مسرح يقدم محاولة تقييم أخلاقى لهذه الدراما عبر مستويات تتطور بالتنوع والتباين. ولذلك فإن مسرح «ستديو» ليس بأى حال من الأحوال مسرحاً معملياً «للمانيكان» والدمى، يلعب الممثل الحى بوعيه وعمق مأساته الدور الملهم فى تكوينه، هذا الممثل الذى يؤدى أحياناً جهوداً فيزيقية ونفسية كبيرة، ولذلك يجب أن يكون ممثلاً منتظماً دقيقاً، ويعرف تماماً ـ بوضوح ـ هدفاً لفعله، وسبباً لتحطيم فرديته وذاتيته لحساب رؤية إنسانية وأخلاقية جماعية.

□ أطرح عالماً مشتتاً ـ عن قصة ـ ليمكن لى بعد ذلك أن أوحد «عضويته» وتكوينه الداخلى من جديد أرمى بهذا الوصول إلى التوحد النفسى للإنسان. على الإنسان أن يبدأ من موقع الأضداد والوقوف بقوة فى مجابهة الشرور ، سواء أكانت سلبية أم إيجابية ، إذا جاز لى قول ذلك. إن إنجيل الرب، والكتاب المقدس، وإن شئنا الدقة ـ الإنجيل ـ كان قاسياً على البشر، لم يعطهم الأمل فى المستقبل، لقد فرض على أجيال بأكملها نزعة تاريخية / فلسفية واحدة لا تتغير، ولا ترى أى نزعات أخرى بديلاً عنها. واليوم ينبغى لنا أن ننهض، أن نقف بعد ركوعنا الطويل، لنناضل من أجل الفكرة، كما فعلت الأجيال السالفة فى الماضى ووصلت إلى نتائج شتى. فالبشر يعدون لذويهم من البشر الموت، وغالباً ما يكون شكل هذا الموت واضحاً للعيان، وأحياناً أخرى مقنعا، بشعا. لذلك كله ينبغى العودة ـ بلا توقف ـ للقيم الإنسانية، يجب إعادة بناء ثقة الإنسان بأخيه الإنسان.

□ إننى أخلاقى، أؤمن عميقاً بذلك الذى أقوم به، وبرنامجى المثالى/ اليوتوبى هو جزء لا يتجزأ من نفسى، بدونه لا يمكن لى أن أحيا أو أبدع. إن دانتى وسيرڤانتيس هما بالنسبة لى ـ رحالتان، يسيران فى العالم برسالتهما الأخلاقية التبشيرية. ولذلك فهما أشد اتصالاً وقرباً لى، لأن دانتى يعنى بالنسبة لى حجراً أساسياً لفنى، واقتراحاً إبداعياً يمكننى أن أشكل نفسى والعالم فى المستقبل، علمنى كيف ألتزم باسم المجتمع ولصالحه بوشائج أخلاقية. إن هذا الالتزام الأخلاقى بالغد يستجيب للجمهور الذى يمثل الشباب القسم الأعظم منه.

هذا الاقتراح الملزم بالغد وبعد غد، إنما يكسر الخوف والفزع الجارفين فى داخلى والآخرين، وهو قول ذلك الشىء جهراً، بدلاً من قوله صمتا ، أن يصبح العمل المسرحى تحدياً للمجتمع بهدف خدمته، وتحرير الإنسان من كل ما يعوقه، من السلفية وأساليب التفكير التقليدية، العمل المسرحى الذى يرتبط بالأرض ارتباطاً أصيلاً، بقدرها، وبأقدار البشر، سواء كانت مرتبطة بالظواهر الطبيعية أو الفسيولوجية، إن هذا لا يحررنا من شىء، حتى أعظم الإنجازات فى مجال الكيمياء والفلك تحيا فى وعينا لأننا نأمل فى هذه الإنجازات التى ستجعلنا نحيا هناك ـ فى مكان آخر ـ بشكل أفضل.

□ إن الحوار المدروس والمرتب بين المخرج/ السينوجراف يكمن داخلى باعتبارى مصوراً يرى فنه لوحات، تماثيل تنحت الفضاء (الفراغ)، مبدعاً للهابننج (الواقعة التشكيلية/ المسرحية) ومنظماً

للأحداث البشرية ووقائعها التى يرتبط الإنسان فيها بعالمه الذاتى - يتيح لى هذا الحوار عدداً من الصعاب. على أن أرى بعين روحى ما أريد قوله على لسانى، وكيف أوصل ذلك للآخرين باعتبارى مؤلف العرض المسرحى.

□ يقف العرض المسرحى فى معظم حالاته ، بوصفه داعية سياسياً ، يعبر عن «المانيفستو» الخاص به. أحاول أن أنقب عن ذلك الذى يعبر فى حياتنا اليومية بشكل طارئ، عن ذلك الذى يضيع أمام وعينا بوجوده. إن مفردات العرض المسرحى وإخراجها على المستوى التشكيلى الشمولى لما هو فوق الخشبة، وكذلك معرض الفن التشكيلى وغيرها من التجمعات الفنية، ينبغى أن تكون شيئاً نادراً حدوثه، ليس عليها أن تنسخ الواقع اليومى، ولا أن تكرر القوالب الجاهزة، عليها أن تجعل الإنسان أكثر نبلاً - لذلك ربما كان علينا أن نوجه كل هذه الفنون نحو المضمون والموقف الإنسانى الأهم، استهدافاً للاقتراب من دراما الإنسان، وضرورة تطهرنا من خلالها.

□ العثور على العالم داخلنا يسمح للمخرج/ الملهم بأن يتعاون مع الممثل - شريكه فى الخلق الفنى - فى الإبداع المشترك داخل الفضاء/ الفراغ المسرحى. هذه المشاركة تستلزم مخرجاً شديد التركيز، وتتطلب من الممثل قدرة كبيرة على التحمل. إن الطرفين مهتمان بلقاء فنى مشترك يسعى كل منهما فيه للتوصل إليه، يبدأ من البروفات وينتهى بالعرض المسرحى.

□ ثمة مناطق لم نتعرفها، وهناك أراض لم نكتشفها بعد، تلك التى يعرفها الشاعر، وتلك التى تستلزم كشف أسرار «طوطمية» المسرح. وفى هذا يمكن لنا أن نؤكد سلوك الإنسان وتحركه بوصفهما قائلين يجاوزان الكلمة الثرثارة. إننا نبحث عن وسائط حقيقية وأصيلة غير كاذبة، تعبر بوضوح عن موقع الإنسان فى عالمنا المعاصر أكثر من الكلمة التى فقدت معنى وجودها. إن الممثلين فى مسرح «ستديو» يلمسون بعض الحقائق البشرية التى ليس من السهل على الإنسان التصريح بها، ويشعر بها داخله بعمق. إن التعبير بوعى عن حالة كهذه، أو وضعية من هذا النوع، بواسطة التفاعل التمثيلى للظواهر والأفعال الدرامية هى السمة الصحيحة لورشتنا المسرحية.

□ عندما كان الفنانون السينوجرافيون فى المسرح التقليدى يذهبون إلى المخرجين كى يروا «اسكتشات» أعمالهم التصميمية، كنت أتهمهم بمحدودية الإبداع، لأنهم يضعون أقل إبداعاتهم فى أوراق وخطوط ورسومات، فى الوقت الذى يلفظون فيه أجمل ما عندهم من إبداع أكثر إثارة. واليوم باعتبارى مؤلفاً لسيناريوهات أعمالى المسرحية لا أقوم بصنع تصميمات سينوجرافية، ولكنى أترجم «اسكتش» النموذج التصميمى إلى واقع. أحقق رؤيتى المنحصرة فى مقياس هندسى (١ : ١) إلى تصميمات حية تشمل الموديلات والرسومات والتقنيات المسرحية فعلياً.

□ ما أقترحه يحيا فى الخيال الإنسانى، فى مواقع لا نهاية لها ولا حدود فى الخنادق الصغيرة والكبيرة لحزننا. فاستقلالية هذا العالم يحددها الفضاء أو الفراغ المسرحى الذى يحوى منظوراً يختلف اختلافاً واضحاً عن ذلك الذى ليس بمقدوره تقليد الحياة بشكل تجسيدى.. إنه الفن!

□ مفهوم المسرح العضوى تشكل من تنظيم الفضاء المسرحى، ومن التفكير الشعرى، والرؤية التشكيلية التصويرية للعمل النحتى. ويمكن أن نشاهد هذا كله واضحاً فى (ربليكا).

□ إننى على قناعة من أن «ثلاثية المعيار» تمثل قاعدة لمضامين الفن الجديد وصيغه. تقوم هذه الثلاثية على الكلمات الرافضة: كلا (للزمان) وكلا (للمكان) وكلا (للأشياء). أصول هذه الكلمات كلمات: دائماً، فى كل مكان، كل شىء. أى شمولية المكان والأبدية الزمنية للقضية والموضوع.

لا يوجد موضوع.. أى موضوع.. يمثل جوهر العمل الفنى، الجوهر هو الإبداع نفسه. فالعمل المسرحى يبقى مفتوحاً وليس مكتوباً بحرفية تاريخية، أو يحمل داخله بعداً جمالياً فوقياً.

□ فالمساحة/ الزمنية للعمل الإبداعى هى وحدة الماضى والحاضر و«حدس» بالقادم أى بالمستقبل. إنها دائماً محاولة لتنظيم حالة الفوضى التى تطبع عالمنا، إنها صراع الإنسان فى لعبه مع الكائنات الحية. تنبع أهمية الزمن هنا من متغيرات دائرة النشاطات الإنسانية، ويمكن القول إنها تنشأ من مراحل متباينة فى التاريخ، يعبر عنها بواسطة صيغة العلامات. هنا تتصارع القيم القديمة والجديدة وتعكس إمكانات الرؤية المختلفة للعرض المسرحى.

□ المعنى التطبيقى، الذى تحمله وظيفة العمل الفنى تبقى قضية المتلقى. أهم شىء هو المعنى الديالكتيكى الذى يتعدى الحدود الزمنية للعلامة، إنه رمز القدر الإنسانى. أما طريق التطوير للحدث



المسرحى فيمكن التعبير عنه هنا بواسطة التغير الذى يطرأ على مسيرة التاريخ، فالعمل الفنى يحاول أن يقدم لا منطقية الحياة بشكل ساخر. إننى أحاول أن أقدم هذه القيم فى أعمالى الإبداعية عبر بنيان يحوى حقائق تسير فى مدار يخرجها عن حرفيتها التصويرية، وحرفيتى المكان والزمن.

لقد تغير منطق النظرة إلى العالم، إنها تعتمد بشكل عام على المتغيرات التى طرأت فى المنظور الجمالى للفن. ينقصنا حتى اليوم عملية تحويل الصورة المرئية أو اللوحة الجمالية إلى كلمات تحوى داخلها القيمة الجمالية بالقدر نفسه الذى تحمله اللوحة، الكلمة التى تمثل حضارة غير المبصرين، ولذلك نحاول بواسطة الفن أن نخترق حجب هذا المفهوم، نحاول أن نشغل الفراغ الناشئ عن النظرة الأحادية لجوهر المسرح اليوم، ودوره بما هو وسيط للتغيير، وليس دور الإبداع للإبداع، أى الفن للفن.

إن طريق التغير فى بنية المسرح وهيكله يمكن أن يتعدى حدود الحواجز التى تقف حجر عثرة أمام الإبداع التطبيقى. فليس المسرح القائم على التفسير الأدبى أو الباحث عن الصيغ الشكلية هو الذى يهمنى، ولكن يعنينى المسرح الذى أعثر فيه على قيمة الموضوع الإنسانى المطروح المسرح الذى تختفى فيه المقومات الشخصية للفنان وتذوب داخل الدراما الأدبية، يمثل لى طريقاً ممكناً للوصول إلى مسرحى العضوى ولغته ـ إنه مسرح السرد المرئى.

□ لقد نبتتْ الحركة الطليعية فى مختلف الاتجاهات والتيارات، وأحياناً ما تتكسر فى نضال مع «اللاممكن» أو المستحيل الذاتى. وأحياناً أخرى توجد فى تيار مبدع فردى يرضى به الفنان ذاته، ومرة ثالثة، تصبح أشكالاً للإشباع الجماعى الأقرب إلى التصوف.

□ إن المتغيرات التى تطرأ على بنية الزمن والصيغ الفنية الشكلية تتفق مع الحياة والزمن، ولذلك فالسمة الذاتية للفنان هى الوحيدة التى تمنح معنى للفن. هذه الذاتية المذكورة هى السعى نحو السيطرة والهيمنة على الواقع المعيش، هى احتواء أكبر مساحات هذا الواقع الذى يشغله كلّ من الزمن والفضاء/ الفراغ. هذه هى منطقة استقلالية الفنان ومغامرته الذاتية.

□ الفن المسرحى هو اختزال المسافة التى تقع ما بين الظواهر المتعارف عليها والمجهولة، تصل هذه المسافة إلى الزمن الشمولى والمعنى الإنسانى الذى يحيا طويلاً أكثر من كونه مجرد معنى يومى ـ مجرد حاضر آنى. علينا أن نرى جانباً واحداً فقط من الواقع بالشكل الذى يجعلنا نصرح بقول الحقيقة جزئياً، وفى أحسن الأحوال لا نصرح بشىء على إطلاقه. الفن لا يحتمل اقتساماً، فهو يسعى إلى الخلاصة، من هنا ينبغى العثور على اللغة الذاتية للفنان.. تلك اللغة التى تمتزج داخلها وحدة الإنسان وتفرده.

□ لا يرتبط دور المادة التشكيلية باسمها ولا بشكلها الداخلى. وتعرّف المادة ـ المهمة المسرحية (الإكسسوار) له علاقة وطيدة بواقعها المادى الذى يتشكل من خلال الممثل فى أدائه فوق الخشبة. فالمهمات المسرحية هى موضوعات ونتائج، تعد حصيلة للحضارة.. حضارتنا غير المستتبة.



□ ما يهمني قبل كل شيء: هو الممكن فى الفن المسرحى. هو مولد العرض المسرحى القائم وفقاً لمادتى الأدبية التى تتشكل فى سيناريو/ مسرحى، هو العمل فوق الخشبة، التفكير فيه عبر اللوحة وليس من خلال النص الأدبى. التفكير من زاوية الأطر المسرحية وليس عبر المؤشرات والعلامات الأدبية فقط. هذا ما أسميه طريقة بناء السرد المرئى للعمل المسرحى. ما يهمنى الواقع المسرحى/ الفنى فوق الخشبة، وليس «الحبكة» الروائية المنبثقة عن المسرح الاجتماعى الساعى لتسلية المتفرج.

□ يهمنى فى فنى تحليل الفضاء/ الفراغ المسرحى البحث فيه عن خط الأفق ومنظوره، الذى دائماً ما يبتعد عن الإنسان، بينما يتسع مدى فضاء الخيال ويغدو أكثر عمقاً. يقودنى هذا إلى فضاء جديد هو الفضاء/ الزمنى الذى يحيا بعلاقته مع الإنسان وفضائه الخارجى والداخلى، يختفى من وراء ذلك الرغبة فى العثور على وسيلة للخروج من هذا المأزق الفنى، واقتراب أكثر من الأحداث التى تحويها المضامين والمعانى المعاصرة، أحداث تفهم باعتبارها محاولة للفعل الإبداعى/ الثقافى.

الفن المسرحى بالنسبة لى هو بمثابة الموضوع المفتوح. فإذا أصبح منغلقاً، فإن هذا يعنى أننى خسرت مسبباتى الفنية كى أسير خطوة تالية فى عملى المسرحى، ببساطة يعنى هذا أننى أقترب من الموت!!

متابعات

- □ من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى .
- □ حوارات ليلية - حول رواية هاتف المغيب .
- □ الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .
- □ مراودة المستحيل وقصد القيمة .
- □ جماليات التشكيل الزمانى والمكانى لرواية الحواف .
- □ استراتيجيات السخرية فى رواية إميلشيل .
- □ الاغتراب فى رواية محمود حنفى .
- □ السنيورة - جدل الآخر .

من البلدة الأولى
إلى (البلدة الأخرى)

أحمد درويش



العنوان الذى تحمله رواية إبراهيم عبد المجيد (البلدة الأخرى) وهيكل «الارتحال» الروائى الذى يغلف أحداثها، ومكان «البلدة الأولى» التى تمثل «المنبع» و«البلدة الأخرى» التى تمثل«المصب» تثير جميعها جملة من القضايا ، لا ينفصل هذا العمل الروائى من خلالها عن مضامين أعمال حكائية كثيرة فى التراث العربى، ولا عن أشكال فنية يعالج من خلالها هذا النمط الروائى فى التراث العالمى.

لقد اختارت الرواية شكل «الرحلة» المألوف فى التراث العالمى، والذى يقدم كما يقول ميشيل ريمون[1]، أحد الطريقين الملكيين لرواية المغامرة وهما طريق «الرحلة» وطريق «التجربة»، ويقدم كذلك الشكل الذى يحتل المركز الأول فى القائمة التى اختارها «باختين» لأنماط الأشكال الروائية التى تصعد من التكنيك المعاصر إلى الأساليب الروائية القديمة، حيث يبدو البطل دائما مزودا بملامح خاصة ، لا تعود إلى ملامح ذاته فقط، وإنما تكتسب من التنقل الجغرافى فرصة إظهار معنى «الصيرورة» الذى يكتسب أبعادا جديدة من خلال نظرة عيون جديدة لمكان قديم.

إن البطل الذى اختار الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» إلى البلدة الأخرى «تبوك» هو إسماعيل خضر موسى، مدرس الفلسفة ، وخريج قسم اللغة الإنجليزية والشخصية القلقة المتعطشة التى كأنما خلقت «للمعرفة المتأخرة» بالأشياء، والتى تتوق إلى أن تفوز باليقين مرة واحدة فى موعده »على حد تعبير الرواية، ويشكل هذا القلق دافعا من دوافع الارتحال ، إلى جانب الدافع الرئيسى الذى يشكل معظم الحالات الأخرى وتنضم إليه هذه الحالة وهو الدافع الاقتصادى ، حيث التحرك بين بقعتين متقاربتين من الأرض الأفريقية والآسيوية فى جانب منهما يكمن مزيد من «الخبرة» وفى الجانب الآخر، يكمن مزيد من «الثراء» وفى لقاء البطل الأول «بفاروق» الذى سبقة إلى الهجرة يتجسد

الدافع الاقتصادى عند حديث فاروق قريبه عن أسباب رحلته مع أنه عريس جديد لم يمض على زواجه عام واحد: «لا تشغل بالك، أرادت أن تشترى أرضا فى قريتها وأردت أن أشترى أرضا فى قريتى» وفى أول مونولوج يتحرك فى نفس إسماعيل تمتزج الدوافع التى جعلته يقبل الرحلة ولا يكون القلق أقل أهمية من المال:

«أنا فى الثلاثين، ولم أحقق شيئا، ولا أحلم، زملائى المدرسون والمدرسات فى مصر كانوا كثيرا ما يتحدثون عن أحلامهم وحيرتهم فى تفسيرها، معظمهم مثلى لم يحقق شيئا ذا قيمة، ولكنهم يحلمون ويتحدثون عن أحلامهم، كنت دائما أقول لنفسى: لماذا لا أحلم حقا مثلهم؟ وأتساءل، حتى وصلت إلى أننى شخص راض بما أنا فيه ، راض شديد الرضا، لا أرى للحياة بعدا غير رعاية أمى وأخوتى بعد موت أبى، كثيرا ما فكرت أننى ربما صرت شخصا غير راغب فى الحياة ما الذى أوصلنى إلى ذلك؟ القراءة القديمة التى انقطعت عنها؟ أم هو غبار فى الفضاء يفسد صبوات الروح قبل أن تنشأ؟.. ربما كرهى الدفين لحالة الرضا الزائد التى أعيشها هو الذى جعلنى أوافق على السفر، لو لم أقر بأى شىء فلابد أنى سأهز الركود عن روحى ولو مرة، لا يمكن أن أعود كما جئت ، إن لم أفز بشىء، سيصيبنى ولو جرح صغير، إن لم أنجح سيكون لدى أسباب للفشل».

إننا هنا أمام دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» لعبور الصحراء أو البحر وهى دوافع يمتزج فيها المال المفقود الموجود، والثقافة المثيرة المحبطة والركود الذى يشكو من قضبان الفراغ المحيط ويريد أن يستبدل به فراغا آخر، يحلم أن يكون بلا قضبان أو بقضبان من معدن أقل صلابة، ولكن الدوافع فى مجملها، تمثل تجسدات «الرسالة الحضارية» التى تبحث عن فرصة للتمثل، ومنفذ للمقايضة، وهى رسالة كانت محركا رئيسيا من مناطق الوفرة الحضارية، والإسكندرية نموذج مألوف لها فى الأدب الحكائى، إلى مناطق تملك وفرة اقتصادية وتشكل مجالا لحركة مخزون الخبرة ونموها وجنى ثمارها ، إن نموذج إسماعيل خضر موسى السكندرى من هذه الزاوية لا يبتعد كثيرا عن نموذج «أبو قير» السكندرى فى (ألف ليلة وليلة) . حيث يحركه أيضا الدافع نفسه من حمل «رسالة حضارية» تتمثل فى وفرة الخبرة وقلة مجال الحركة فى «البلدة الأولى» ولكنها أيضا تتوازى معها دوافع ثقافية ونفسية تتمثل فى فوائد الأسفار الخمسة التى يحاول أبو قير أن يقنع من خلالها ابو صير رفيق رحلته بأهمية السفر [٢]:

«قال أبو قير الصباغ لأبو صير الحلاق.. لقد كرهت صنعتى من الكساد، ولكن يا أخى ما الداعى لإقامتنا فى هذه البلدة، فأنا وأنت نسافر منها، نتفرج فى بلاد الناس، وصنعتنا فى أيدينا رائجة فى جميع البلاد، فإذا سافرنا نشم الهواء، ونرتاح من هذا الهم العظيم، ومازال أبو قير يحسن السفر لإبى صير حتى رغب فى الارتحال، ثم إنهما اتفقا على السفر، وفرح أبو قير بأن ابو صير رغب فى أن يسافر، وأنشد قول الشاعر:

تغرب عن الأوطان فى طلب العلا
وسافر ففى الأسفار خمس فوائد
تفرج هم واكتساب معيشة
وعلم وآدابٌ وصحبة ماجد
وإن قيل فى الأسفار غم وكربة
وتشتيت شمل وارتكاب شدائد
فموت الفتى خير له من حياته
بدار هوان بين واش وحاسد».

إن دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» فى حكاية أبو صير وأبو قير التى كتبت فى أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر، تمثل بذرة لدوافع الرحلة من البلدة الأولى نفسها بعد أربعة قرون، فى رواية إبراهيم عبد المجيد، ويتضافر هنا وهناك فائض الحضارة والخبرة والثقافة والإحساس بالحاجة إلى ذلك كله فى «بلدة أخرى» تملك فائضا من «الخير» فى مجالات مكملة.

لكن الرحلة الأولى اتخذت طريقها إلى أوروبا حينما نزل أبو قير «فى غليون فى البحر المالح» على حين اتخذت الرحلة الثانية طريقها إلى آسيا عبر الجو، وحين: «انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت». والنقطة التى اختارتها الرحلة الأولى ظلت غير مسماة «مدينة ماوجد مثلها فى المدائن» وهى «المدينة الفلانية» التى يكره سلطان النصارى ملكيها ويريد أن يقتله بأى ثمن، ولكن النقطة التى تختارها الرحلة الأخرى محددة على الخريطة؛ إنها «تبوك» إحدى مدن الجزيرة القريبة من المدن الإسلامية المقدسة، وهذا الاختيار ذاته يدخل برواية «البلدة الأخرى» إلى إحدى الدوائر الدقيقة فى أدب الرحلة فى التراث الحكائى، إنها دائرة الاقتراب من القداسة وحوار الواقع معها، أو فلنقل فى الحقيقة إنها صراع القداسة والواقع على أرض الحكاية. ولقد لون ذلك الصراع كثيرا من صفحات أدب الرحلة فى التراث العربى. بين تحرك القاص مجذوبا بهالة القداسة، أو رصده للواقع الذى يجابهه فى «البلدة الأخرى» التى تلامس الأرض المقدسة على النحو الذى يجده، أو اندفاعه من خلال مرارة عدم التوقع إلى الزاوية الأخرى التى قد تدفعه إلى التركيز على سلبيات هذا الواقع فى صراحة مريرة أو الاكتفاء بالتلميح إلى أن الأفكار المتوارثة فى «البلدة الأولى» عن «البلدة الأخرى» ليست دائما لها هالة القداسة كما يظن.

لقد اقترب ابن بطوطة فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) من «تبوك» التى اختارها إبراهيم عبد المجيد مستقرا لبطله إسماعيل خضر موسى وقد رآها ابن بطوطة من منظور القداسة، حتى وإن كانت «القداسة السلبية» فهو يرى فيها المدينة التى شرفت بغزو الرسول لها ومرور جنود المسلمين الأوائل عليها [٣] :

« ونزلنا إلى تبوك وهو الموضع الذى غزاه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفيها عين ماء كانت تفيض بشىء من الماء، فلما نزلها رسول الله صلى الله عليه وسلم وتوضأ منها جادت بالماء المعين، ولم يزل إلى هذا العهد ببركة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن عادة حجاج الشام إذا وصلوا منزل تبوك، أخذوا أسلحتهم، وجردوا سيوفهم، وحملوا على المنزل وضربوا النخل بسيوفهم، ويقولون: هكذا دخلها رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وينزل الركب العظيم على هذه العين، فيروى منها جميعهم، ويقيمون أربعة أيام للراحة وإرواء الجمال واستعداد الماء للبرية المخوفة التى بين العلا وتبوك».

إن ابن بطوطة لم ير فى « البلدة الأخرى » تبوك ، إلا مكانا له جانب من تاريخ القداسة السلبى أوالإيجابى، وطغت هذه الرواية على عنصر الزمان فمحته فلم تظهر فى لقطته فوارق بين تبوك القرن الأول والقرن الثامن ، ولم يظهر للبشر الذين يعمرونها ظلال حية بالخير أوالشر، فكانت البطولة المطلقة للمكان. غير أن نصا حكائيا آخر سبق ابن بطوطة بحوالى قرنين من الزمان ، وهو النص الذى صاغه الفقيه الأندلسى ابن جبير فى رحلته التى سماها (رسالة اعتبار الناسك فى ذكرالآثار والمناسك) والتى اشتهرت برحلة ابن جبير ، يقدم لنا زاوية أخرى من زوايا الصراع بين الواقع والقداسة فى وصف « بلدة أخرى» فى الأراضى الحجازية ، حيث لايكتفى بالتعامل مع إشعاعات القداسة التى تحيط بالأرض « المكان »

وإنما ينتقل إلى رصد المرارة التى يشعربها زائر الأرض المقدسة فى القرن السادس الهجرى والناجمة من اتساع الهوة بين الصورة المثالية والواقع المخالف ، يقول ابن جبير [٤] :

« وأكثر هذه الجهات الحجازية وسواها فرق وشيع لادين لهم ، قد تفرقوا على مذاهب شتى، وهم يعتقدون فى الحاج مالايعتقد فى أهل الذمة ، قد صيروهم من أعظم غلاتهم التى يستغلونها ، ينتهبونهم انتهابا ويسببون لاستجلاب مابأيديهم استجلابا ، فالحاج معهم لايزال فى غرامة ومؤونة إلى أن ييسر الله رجوعه إلى وطنه، ولولا ما تلافى الله به المسلمين فى هذه الجهات ـ صلاح الدين (الأيوبى) لكانوا من الظلم فى أمر لاينادى وليده ولايلين شديده ، فإنه رفع ضرائب المكوس عن الحاج وجعل عوض ذلك مالا وطعاما يأمر بتوصيلهما إلى « مكثر» أمير مكة.. فمتى أبطات عنهم تلك الوظيفة المترتبة لهم عاد هذا الأمير إلى ترويع الحاج وإظهار تثقيفهم بسبب المكوس ».

ثم يتحدث ابن جبير عن بعض المضايقات التى يتعرض لها الحجاج فى الأراضى المقدسة ، ويدفعه ذلك إلى أن يقطع كل صلة بين القداسة والواقع ، ويتطرف فى حكمه ، تطرف «مكثر» أمير مكة فى ظلمه للحجاج حين يقول :

«فأحق بلاد الله بأن يطهرها السيف ، ويغسل أرجاسها وأدناسها بالدماء المسفوكة فى سبيل الله ، هذه البلاد الحجازية لما هم عليه من حل عرى الإسلام واستحلال أموال الحجاج ودمائهم » [٥] .

بل إن ابن جبير يصعد من ثورته ليصل بها إلى الموافقة على مبدأ دينى، يقول إن بعض فقهاء الأندلس فى عصره كان قد دعا إليه، وهو أن فريضة الحج يمكن أن تسقط عن المسلمين فى بعض الأزمنة التى يزداد فيها ظلم ساكنى الأراضى الحجازية لكيلا يصبح الحج تغريرا بالنفس، يقول [٦] :

«فمن يعتقد من فقهاء أهل الأندلس اسقاط هذه الفريضة عنهم، فاعتقاده صحيح لهذا السبب وبما يصنع بالحاج مما لا يرتضيه الله عز وجل، فراكب هذه السبيل راكب خطر ومعتسف غرر، والله قد أوجد الرخصة فيه على غير هذه الحال، فكيف وبيت الله الآن بأيدى أقوام قد اتخذوه معيشة حرام، وجعلوه سببا إلى استلاب الأموال واستحقاقها من غير حل ومصادرة الحجاج عليها وضرب الذلة والمسكنة الدنية عليهم » ؟!

إن وثيقة ابن جبير التى مضى عليها نحو تسعة قرون تقدم نمطا فى أدب الرحلة ترصد من خلاله «البلدة الأخرى» رصدا يتحرر من الظلال المقدسة التى احتفظ بها المكان من خلال «المجاورة» ويتم التعامل المباشر مع سكان المكان أى مع الجانب الزمانى منه .

غير أن هناك اتجاها وسطاً فى رصد علاقة القداسة المثالية بالواقع المخالف عند الحديث عن البلدة الأخرى ، وهو هذا الاتجاه الذى يكتفى بالتلميح للمخالفة من خلال تغليفها بموقف قصصى، أو وضعها فى سياق الحديث عن ظاهرة إيجابية كتذوق الفن، وهذا الاتجاه على كثرته فى الأدب الحكائى بدءا من أحاديث رواة الأدب القدماء حول مجالس الغناء والطرب فى البيئات الحجازية مرورا بقصص الغزل العذرى، ظلت أصداؤه تتردد فى أدب الرحلة المعاصرة، التى تتقدم نحو «البلدة الأخرى» من هذا النظور ؛ يصف يحيى حقى مجلسا من مجالس الغناء فى المدينة المنورة فى الثلاثينيات من هذا القرن [٧] :

«نحن فى المدينة المنورة، فى بيت رجل ثرى..وسبب اللمة هو الاستماع إلى مطرب...هو هذه المرة رجل بدين، يرخى ضفائر له طويلة، لولا العقال الذهبى لحسبته زوجته لاهو .. أغناء فى مدينة أطهر القبور ؟ ولكن مهلا مهلا، إننا لن نستمع إلا لتواشيح دينية، وقصائد فى مدح الرسول،فلا إثم علينا، ولكنى لاحظت بدهشة شيئا لم أعرف سببه فى مبدأ الأمر، المستمعون يزحلقون المنشد بسرعة لينتقل من دور إلى آخر، ليجىء الوقت الذى يستطيعون فيه بلا خجل، أن يرجوه غناء قصيدة «أنا على دينك» .. زالت دهشتى حين تبينت أن أغنية «أنا على دينك» هى نسخة طبق الأصل لحنا ونصا، ولهجة عامية مصرية لأغنية أم كلثوم التى كانت شائعة فى ذلك الوقت، ومطلعها «أنا على كيفك» حينئذ أهتز جميع الحاضرين من شدة الطرب، وطفح البشرعلى الوجوه ..، انظر كم كانت بارعة وساذجة معا، حيلتهم فى كسر القيود، وهدم السدود، لينفذ الطرب إلى قلوبهم ولو من أضيق ثغرة ».

إن هذه النظرة الرومانتيكية فى تناول واقع «البلدة الأخرى» المقدسة فى المدينة، تتقدم بها نظرة أخرى أكثر «واقعية» ، حين يرصد يحيى حقى نفسه مشهدا آخر فى جدة يساعده فيه البعد النسبى عن المكان المقدس، على أن يخطو بعض خطوات على طريق ابن جبير فى الرصد الواقعى غير المتحفظ، يقول [٨] : فى وصف مشهد للحياة اليومية فى جدة فى الثلاثينيات :

«اعتدت الطست لأستحم ليس فى الدار مياه جارية ، والبانيو ترف لانحلم به، ولكن لابد من انتظار السقا، امرأة من التكارنة، يأتون من غرب أفريقيا، فيقطعون القارة سيرا على الأقدام ويعبرون البحر إلى بر الحجاز، فتخطفهم القبائل وتسترقهم، فإذا بالحر القادم لبيت الله يصبح عبدا بظلم أهل الأراضى التى بها بيت الله، فإذا وصل الناجون إلى جدة سكنوا فى أطرافها فى بيوت من الصفيح ويستعينون على الحياة بتشغيل النساء فى حمل الماء إلى البيوت، دون أن يقبل الرجل ـ فما بالك بالمرأة ـ امتهان كرامته بالخدمة فى البيوت ».

إن هذه النزعات جميعا فى رصد البلدة الأخرى رصبت فى الخطاب الحكائى المعاصر الذى يتخذ من صحراء الجزيرة أو مدنها مجالا لحركته، وشاع التركيز على ملمح التناقض بين العناصر الحضارية والفطرة، أو الأخذ بظواهر التقدم الحضارى تحت تأثير الوفرة المادية مع بقاء جوهر التفكير الوسيط أو القديم متشعبا فى النفس والقلب والسلوك لاتغطيه إلا قشرة هشة يتكفل التكنيك القصصى بإزالتها حتى تتم ملامسة السطح الحقيقى القريب، وفى هذا الإطار نجد رؤى قصصية كثيرة مثل رؤية سليمان فياض حول انطباعات البدو فى الجزيرة إزاء رؤية أول سيارة «فورد» حمراء، والإصرار على أن روحا شيطانية تتلبس هذا الكائن الغريب، وأن تطهير المنطقة من الروح الشيطانية لايتم إلا بإحراق هذا الكائن الغريب، أو رؤية محمد عبد السلام العمرى حول انشغال المهندس المعمارى بالقياس الدقيق لأبعاد مبنى حديث فى الصحراء فى الوقت الذى ينشغل فيه «الكفيل» بقياس أبعاد صدر صورة راقصة رآها فى إعلانات مجلة كانت فى يد المهندس ، أو رؤية (نجران تحت الصفر) فى عمل يحيى خلف أو (برارى الحمى) وغيرها. وكثيرة هى الرؤى القصصية التى تنتمى إلى هذا اللون من الأقتراب الشديد من الواقعية فى الإنتاج

القصصى المعاصر. وتضع بذلك حدا للإيحاء المكانى الخالص أو للتأمل الرومانتيكى المهوم .

*

إن هذا التراث الحكائى الضخم فى النظر إلى «البلدة الأخرى» يتجمع ويتكامل ويتفرغ وينضج فى رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد، التى تقم على امتداد مايقرب من أربعمائة صفحة مسرحا متكاملا، يستعين فيه القاص بكثير من الوسائل الفنية فى سبيل رصد بعد حضارى ونمط سلوكى وملامح عالم روائى كامل يلتقط من خلال شخصيات تبدو متباعدة المنبع، ولكنها تتقارب جميعا على مشارف دوامة مصب مكانى يسمى« تبوك» وإذا كان القاص قد اقترب كثيرا من نقطة المصب فى (البلدة الأخرى) فإن عينه لاتكاد تفارق بلدة المنبع، الإسكندرية، البلدة الأولى ـ ولقد نرى فى أعمال قصصية سابقة إشارة إلى الإسكندرية أيضا باعتبارها بلدة أولى، أثناء الحديث عن بعض مدن الجزيرة كبلدة أخرى [٩] . لكن ضفيرة المنبع ـ المصب تأخذ عند إبراهيم عبد المجيد هاجسا رئيسيا لايكاد يغيب عن الذهن، ويذكر من بعيد بالتقابلات التى كان يحن إليها رفاعة الطهطاوى فى باريس كلما رصد فى (تخليص الأبريز) ملمحاً هناك، ذكره بشىء ما هنا، ففى رعشة الرغبة الأولى أمام «واضحة» بنت الجزيرة التى يثبت أن جدها لأمها كان مصريا ذهب إلى الحج فأستقر، تسأله واضحة :«مصر جميلة يأأستاذ وفى يوم العيد يتجول فى شوارع تبوك الخالية ليتذكر شوارع الاسكندرية العامرة:

«أدخل الشارع العام الأسواق اليوم، أبواب المحلات كلها موصدة تذكرنى بأبواب محلات شارع المكس بالإسكندرية بالليل ... الشارع ليس طويلا كما رأيته من قبل وها أنذا أحصى عواميد النور فأجدها حوالى مائة على ناحية واحدة، إذن هى مائتان على الناحيتين، ولاداعى لاحصاء الجانب الآخر».

إنه ـ ويااللسخرية ـ يذكرنا وهو يقيس علائم الحياة والموت فى الليل والنهار فى البلدة الأخرى، بما كان يصنعه ابن جبير وهو يرصد الظاهرة نفسها منذ تسعة قرون فى البلدة الأولى «الاسكندرية» حين يقول [١٠]:

«ومن الغريب أيضا فى أحوال هذا البلد تصرف الناس فيه بالليل كتصرفهم بالنهار فى جميع أحوالهم، وهو أكثر بلاد الله مساجد، حتى إن تقدير الناس لها يطفق فمنهم المكثر المقلل، ينتهى فى تقديره إلى أثنى عشر ألف مسجد، والمقلل مادون ذلك لاينضبط فمنهم من يقول ثمانية آلاف، ومنهم من يقول غير ذلك » .

بل إن ابن جبير يقيس بالباع أبعاد فنار «الاسكندرية» :

«ذرعنا أحد جوانبه الأربعة فألقينا فيه نيفا وخمسين باعا، ويذكر أن فى طوله أزيد من مائة وخمسين قامة».

. وهو عندما يرى على شاشة التليفزيون فى وحدته القاتلة يوم العيد فيلما سينمائيا تذكره الممثلة بالإسكندرية :

« أحس الآن بالهواء الراكد القديم فى أزقة حينا بالمتراس بالإسكندرية وبرائحة سينمات الدرجة الثالثة حينما كنا نجرى بلا ملل خلف الكونتيسة الحافية أينما عرض » .

إن هذا التزاوج بين المدينتين يولد لونا من التمزق يجعله يود أحيانا أن ينسى البلدة الأولى :

«صار على أن أجاهد لأنسى، لاشىء هنا ينسيك شيئا، تبوك لاتنسيك « أمك وأبوك» . والمسألة أن الغرباء هم الذين جاءوا يبحثون عن النسيان» .

ويبلغ التمزق مداه حين يعود فى أجازة عابرة للبلدة الأولى وقد وجد نفسه فى مرحلة ثالثة لاهو مشدود إلى فترة ماقبل الرحيل عن البلدة الأولى، فالذكريات بعيدة ولاذكريات البلدة الأخرى استطاعت أن تملأ فراغا رغم أن شخوصها أحياء ومصالحها متشابكة ونبض الأمس القريب يطن فى أذنيه :

«لاعايدة ولاواضحة ولاروز مارى ولاأرشد ولامنذر ولانبيل، لاعابد ولامنصور ولاوجيه ولاصالح سنيورالثقيفى، لاشىء يشدنى للعودة ولاشىء يشدنى للبقاء، إنما هو شعور غامض يدفعنى للإمام وشعور غامض يشدنى للخلف، مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن، وجئت منذ عشرين يوما من تبوك إلى مصر فمن أى البلاد أنا، وفى أى بلد ثالث ولدت ونشأت » .

إن هذا التذبذب بين محورى « البلدة الأولى» و«البلدة الأخرى» هو الذى سوف يجعله يبدو فى المشهد الأخير فى الرواية وهو يستقل الطائرة، مغادرا البلدة الأخرى، غير عائد إلى البلدة الأولى وغير عارف إلى أين يتجه.

«أنا بالفعل لن أعود يانبيل - ستبقى فى مصر؟ سألنى وقد اتسعت عيناه ببهجة مفاجئة، قلت :لا، ورأيت الدهشة تأخذ مكانها فوق وجهه. وأنا لأعرف كيف أجبته بذلك ، لكن لا إجابة أخرى عندى حقا، هذا ما أشعر به كأنه يقين».

إن وصول البطل إلى هذه النقطة فى المشهد الأخير لاتقف دلالته عند مجرد لوحة عابرة، ولا حتى نهاية غامضة وإنما يمتد الأمر فى حالة «قصة المكان» إلى فقدان العصب الرئيسى، وزوال السند الأساسى الذى كان يحلم إسماعيل خضر موسى أن يجده، وقد صب فى (البلدة الأخرى) كل آماله وطموحاته وتجليات خلقة ثثقافة فأوصلته إلى ذروة نقطة الإحباط .

غير أن البطل لا يصل إلى ذروة الإحباط وحده، بل ولا يفاجئنا بها، ولا يجعلها نغمة مفردة فى عالمه الروائى الذى حشد له انماطا مختلفة من نماذج بشرية، تكاد تلتقى جميعا عند نقطة واحدة هى إحباط المسعى فى (البلدة الأخرى) والرواية تسرب إلينا هذه النماذج البشرية مسيرا ومصيرا فى نغمة هادئة، يكاد يمتزج فيها مناخ القصة القصيرة المفضل من التفرد والغربة بمناخ الرواية، التجمع والألفة، ويبدو هذا الحشد البشرى تجمعا «صناعيا» لا تربط أفراده انسجة طبيعية ويعيش كل منهم عالمه. وكأنه أريد للرابطة الوحيدة بينهم وهى رابطة المكان فى (البلدة الأخرى) أن تفرغ من محتواها، وأن تصبح أرضا تتلامس فوقها الأقدام دون أن تعطيها أو تأخذ منها أى قدر من النبض المشترك. إن الأسلوب الروائى هنا بالمعنى العام للمصطلح، يذكر بما كان يقوله رولان بارت فى مطلع دراسته (درجة الصفر فى الكتابة) حين يقول [١١] :

«هناك أسلوب ليس وظيفته فقط التوصيل أو التعبير وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يفرد لغة تعد فى وقت واحد «التاريخ» والزاوية التى ننظر و إليه منها » [١٢].

إن قافلة الشخصيات من هذه الزاوية تتحرك كلها، وكأنها تتحرك معصوبة العينين نحو مصير قدرى هو الإحباط، الذى يتجاوز مفهومه فى هذه القافلة الملحمية إحباط الفرد وحده ، أو أهتزاز مصير طالب العمل أو الثروة. ويلتقى فى هذا المصير النساء والرجال، الوافدون والمقيمون والقليلون الذين ينجون من الإحباط الظاهرى ستقع حياتهم فى اللامعنى، أن عايدة الممرضة المصرية ، هذا النموذج الذى يقرر أن يفنى العمر كله ويضحى بالسعادة من أجل رعاية أخ مريض أصيب بالشلل يوم

زار نيكسون الإسكندرية، سوف يظل طموحها أملا معلقا معبأ بالرموز السياسية لا يحمل بصيص رجاء ويبالغ فى حرمان النفس حتى فى اللحظات القليلة التى تلتقى فيها مع إسماعيل خضر الذى يكاد يدور فى الدائرة نفسها وهو يحمل عبء وصية والد، أوصاه بأمه وإخوته قبل الرحيل، وقد أصبحو فجأة ثقلا فى عنقة ورمزا لمسؤولية هبطت على من لم يتدرب على حملها، ويعمل المكان فى الحالتين ، حالة عايدة وحالة إسماعيل ، على فصل الروابط التى كان ينبغى أن تكون أكثر اتصالا مع المسؤولية الجديدة، ويتجسد معنى التفكك إلى جانب معنى الإحباط فى صلة كل من المرأة والرجل بمحطيهما القريب والبعيد ولا يمثل كامل البلتاجى فى الرواية إلا نموذجا للإحباط السياسى الذي يصاب به فى كل العصور .

«أنا رجل وقف عند فكرة فوقفت الدنيا أمامى، كان ذلك منذ زمن بعيد جدا، قبل ثورة يوليو، حركة الجيش وكنت لم أنته بعد من دراسة القانون بالجامعة، قامت الثورة وأنا فى السجن فاخرجونى كما أخرجوا كل الوطنيين، ولكنهم عادوا وأخذونى عام ١٩٥٤ ، وكنت أنتهيت من دراستى وتزوجت وقالو إنى من الإخوان، وأخرجونى بسرعة، وعادوا إلى ملفى عندهم، ملف الملكية الذى **تسلمته الجمهورية الفتية، وعادوا وأخذونى عام ١٩٥٦ ، لأشهر قليلة، وقالوا شيوعى** وأخرجونى قبل العدوان بايام فذهبت أقاتل فى القنال، وعدت بعد الحرب وسلمت سلاحى... وعادوا وأخذونى عام ١٩٥٧ ولم أخرج بعد ذلك إلا عام ١٩٦٤ ... وأخذونى عام ١٩٦٦ ، وأخرجونى **بعد النكسة بشهور، وأخذونى عام ١٩٧٠ ، وانتهى دور جمال عبد الناصر وتسلمنى السادات، الذى أفرج** عنى وعن غيرى وتركنى فى الشوارع أربعةأعوام ثم أخذنى ١٩٧٥ .. والذى أخرجنى بعد ثلاثة شهور ليأخذنى عام ١٩٧٧ ، ليخرجنى وأخرج أنا من مصركلها..» .

ومع أن هذا النموذج مشحون برموز الإحباط، فإننى لاأستطيع أن أدفع عن نفسى الإحساس بالتكلف فى رسمه الروائى، وفى حشد التواريخ المتعاقبة التى قد تكون صالحة للرمز باغتيال القوى الوطنية فى مراحل متعاقبة، ولكن هذا الرمز جاء على حساب أحكام بناء الشخصية الروائية.

إن الإحباط فى الرواية قد يجىء لهؤلاء الذين تطاردهم الأقدار، فيأخذ شكلا مأساويا دراميا مثل النماذج السابقة، أو لأولئك الذين يطادرون الثروة فيأخذ شكلا كوميديا ساخرا، فأرون التايلاندى الذى يحاول أن يزيد ثروته من أجل أن يشترى بيتا فى بانكوك ويلجأ إلى تقطير الخمر فى الكامب، وعم عبد الله الكفيل يعرف ذلك ويشرب منها ، ولكن العمال الباكستانين بعد أن عادوا من الحج وشوْا به رسميا فأصبح لابد أن يفصل من عمله، ويصاب حلم البيت بالإحباط، وقبليت الآسيوى قرر اعتناق الإسلام ليتمكن من الحصول على الجنسية والبقاء فى البلدة الأخرى :

« كان يريد البقاء فى المملكة، قتل نفسه، **ذهب اليوم للشيخ بالمحكمة ليشهر إسلامه انتهى كل شىء** وحولوه إلى المستشفى للختان فمات » .

وعندما مات فى عملية الختان رفضوا أن يدفنوا جثته فى الأرض المقدسة، وأرسلوا النعش إلى بلده ومعه مكافأة سخية لنهاية الخدمة .

وهل تقل إحباطا نهاية الدكتور رأفت طبيب **المسالك البولية المصرى الذى كان قد هاجر** من أجل أن

يجمع المال اللازم لفتح عيادة وقد : « ذهب إلى أميركا واشترى معدات العيادة كاملة ، ومات قبل أن يفتح العيادة» .

أما نبيل السالمى المصرى الذى ظل يتأمل صنبور الثروة الصغير الذى فتح له ويجمع القطرات فيرسل بعضا منها لأمه وبعضا آخر لخطيبته التى تفتح حسابا فى بنك أجنبى بالقاهرة، ثم يكتشف أنها على علاقة بسائق تاكسى، فقد أدرك أن سباقه مع الزمن وانتظاره لقطرات الصنبور المتقطعة لن تضمن له تحقيق جانب من الأحلام، فقرر أن يتجاوز الصنبور إلى الخزان، وكاد أن يفلت بما أخذ من الخزينة، لكنهم نادوا على اسمه بعد أن شد حزامه فى الطائرة التى كانت على وشك الإقلاع وأصابه الإحباط الكوميدى الساخر. هل يدفع نموذج نبيل ، اللص الصغير، إلى الأذهان بنموذج اللص الكبير النصاب الأمريكى لارى مزور الوثائق وزوجته الحسناء صائدة الرجال ، إنهما وحدهما لم يصابا بالإحباط، ولم يلاحقا فى الطائرة وعادا إلى «البلدة الأولى» محملين بذهب «البلدة الأخرى».!!

إن الشخصيات المحلية التى يعصمها الثراء فى الروايةمن الوقوع تحت سنابك الإحباط تصاب بفقدان المعنى ، وليس «صالح الثقيفى» إلانموذجا لطائفة داهمتها الحضارة وهى غير مستعدة، فتحول إلى إنسان يلبس الملابس الناصعة البياض، ويحمل قردا على كتفه طوال الوقت، وحين يريد أن يفعل شيئا له «معنى» يلفت الأنظار إليه، يقيم مأدبة كبيرة لوجهاء المدينة، وحين ترفع الشاشات عن أوانى «الكبسة» الكبيرة التى يتصاعد منها البخار، لايلمح المدعون الخراف ممدة فى الأوانى، وإنما يجدون فى كل إناء قردا أوضبا ... هل هو رمز للحصاد الحقيقى للثراء إذا رفع عنه الغطاء ؟

*

إن الإحباط الذى ينزاح معه جانب كبير من «السعادة» من البلدة الأخرى ينزاح معه فى الوقت نفسه جانب كبير من القداسة ، حين يلجأ العمل الروائى إلى إظهار كثير من التناقض بين السطح الهادئ المنضبط والأعماق التى تمور بكل مايرغب فى تجاوز القيود، والرواية تلجأ فى تجسيد هذا كله إلى وسائل فنية مثل كتابة المذكرات، وهى فكرة يلح عليها الراوى ويناقشها بصوت مسموع عبر بعض الصفحات، ومع أنه يقبلها حينا ويرفضها حينا، فإن عمله يأتى إلينا فى النهاية من خلالها، ومن هذه الوسائل أيضا «حلم اليقظة» الذى يمتد فى كثير من الأحيان، فيعبر الحواجز بين الوعى و اللاوعى، بين الواقع والبعيد، بين «البلدة الأولى» و «البلدة الأخرى» ، بين الكابوس والإرهاص والتوقع ، وتساعده طواعية اللغة على أن يدخل فى نسيج العمل، ويدخل معه المرحلة الروائية. فى مرحلة تختلط فيها الرؤى والتوقعات والحلم والواقع.

هل تدخل أسماء الأعلام فى الرواية فى عالم الدلالات الرمزية لها؟! أليس إسماعيل خضر موسى، رمزا مزدوجا، لجذور الأنبياء وطاقاتهم فى الصبر؟ فإسماعيل النبى الذى ينتمى إلى أم مصرية ويولد فى واد غير ذى زرع فى أرض الجزيرة، يتخذ إسماعيل المصرى بطل الرواية خط سيره حين يحط فى الوادى نفسه، آملا أن يكون مسلحا بطاقة «خضر موسى» المصرى على الحكمة ورؤية الأشياء البعيدة والنفاذ إلى ما وراء الظاهر . وهل تخفى دلالة اسم «سيد الغريب» الطيب الذى يحكم عليه بالغربة. ويظل طى النسيان. لأن القاضى نسى ملف قضية الإجهاض التى نسبت إليه ولا يجرؤ أحد أن يذكره؟.. و«عايدة» ألم تجعل حياتها مكرسة لحلم «العودة» من أجل أخيها المريض، حتى إن لم يتحقق ذلك الحلم؟ وهل هى مصادفة أن تكون الحبيبة الوحيدة التى أضاعها البطل فى مصر، تجسد كثيرا من الآمال التى ضاعت، وتحمل اسم «آمال» ؟ وهل كانت فتاة أخرى فى وسط جو الغموض الذى يحيط بالبلدى الأخرى، اكثر وضوحا من «واضحة بنت سليمان» التى لم تتردد فى أن تخرج مع من تحب حتى ولو كان يمنيا، وأن تبوح بمشاعرها إلى مدرسها المصرى؟

إن الحشد الروائى الهائل الذى صاغه إبراهيم عبد المجيد من هذه الشخصيات ومن غيرها، قدم عملا جيدا فى تاريخ الرواية العربية، تمتد جذوره إلى تراث عريق، ويفيد من وسائل فنية معاصرة، ويعكس إلى جانب هذا كله فى صدق، لحظة من أزمة الحضارة العربية المعاصرة.

الهوامش :

(١) انظر : Michel. Raimond. **Le roman.** Paris 1988. p. 28

(٢) **ألف ليلة وليلة** ــ المجلد الرابع «قصة أبو صير وأبو قير» ــ مطبعة محمد على صبيح، د.ت.ص ١٨٤ .

(٣) رحلة ابن بطوطة، المسماة **تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، تحقيق د. على المنتصر الكيلانى، جـ ١ ص ١٢٩ . بيروت، مؤسسة الرسالة ١٩٨٥ ص ١٢٩.

(٤) **رحلة ابن جبير (رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك)** تأليف أبي الحسن محمد بن أحمد بن جبير، ص ٤٨، دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨١.

(٥) المرجع السابق ص ٤٩ .

(٦) المرجع السابق، ص ٤٩.

(٧) يحيى حقى: **كناسة الدكان** ــ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩١، ص ٩١.

(٨) المرجع السابق ص ١٣٢.

(٩) انظر مثلا قصة «**طريق الكفار** لمحمد عبد السلام العمرى، فى مجموعة (شمس بيضاء)، **مختارات فصول** الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩. ص ١١٥.

(١٠) رحلة ابن جبير ص ١٦.

(١١) انظر : Roland Barthes. **Le degré zéro de l'écriture.** points. paris. 1972 p.7

قراءة فى أدب الغيطانى :

حوارات ليلية

حول رواية : هاتف المغيب

يوسف زيدان

ما يحدثُ فى مكتبتى بالليل عجيب . فحين تنغلقُ الأسرَّة، ويكفُّ البشر عن الصياح والهمهمة ، يأتون . ينسلون من بين الكتب ، وفى فضاء الحجرة يتخذون ملامحهم. فإذا ازدادوا كثافةً ، وتحدّدوا، كانوا كخيوط الدخان . وكلما توغل الليل ازدادوا وضوحاً وإشراقاً . حتى إذا رمى الفجر غلالة ضوئه ، تبدّدوا .

عرفتهم من زمن تشكُّل الوعى ، لمَّا أنتقل من قراءة العالم بعين الدهشة ، إلى قراءة صور العالم بعين الانتباه، أعنى ، لما أنتقل من العسل إلى الرماد . من الواقعة الحية، إلى الصورة المصنوعة . من كتب الأكوان، إلى أكوان الكتب .

كلٌّ منهم يتولّد فى الليل من رحم الكتب المتراصّة ، فمن جهة الكتب الفلسفية يستلُّ (الفيلسوف) ومن كتب الاجتماع يستخلص المعروف باسم (الاجتماعى) ومن حيث كتب اللغة يتأتّى (اللغوى) ومن بحوث علم النفس (النفسانى) ومن الأدب (الناقد) ومن الهموم (السياسى) ومن المجموع (الكتبى) .. ولكلٍّ ملمح خاص ؛ فالكتبى نحيل القامة ، بعيد النظرات ، على وجهه كدٌّ وإرهاق . والسياسى رشيق العود ، دقيق السمات ، حاد النظرات ، والناقد حليق الوجه ، مدهوش دوماً ، قلق النظرة والقسمات ، والنفسانى محدِّق فى الفراغ ، كثير الاهتزاز ، على وجهه ملل . واللغوى ممتلىء البدن ، ساهى النظرات ، هادئ الطبع ، عجيب التنهُّد ، والفيلسوف مديد القامة ، ملتح ، عميق الأحداق ، كثير التحديق .

وفى كل ليلة يكون اجتماعهم حول كتاب جديد ، يتناقشون، ويتواصلون ، ويمزحون أحياناً .. بالنظرات ؛ كالسلحفاة، حين تربى صغارها بالنظر . وقد أتشاغل عنهم فى بعض الليالى بالكتابة، فبعضهم يقترب لينظر فيما أكتبه ، والبعض يدسُّ نفسه فى كتاب. فإن عدت إليهم ، عادوا لحواراتهم الليلية .

سألتُ (الفيلسوف) مرةً ، مُستفسراً : من أى موطن أتيتم؟ نظر إلى ، ممازحاً : من بيت العقل الفعال ، كما أوضح أفلوطين! ولما امتعضت ، ونظرت لهم بسأم ،

قالت نظراتهم : نأتى منك ، فنحن تجليات ذاتك ، انعكست على مرآة الليل المجلوّة .

ولما ضمّت المكتبة رواية (هاتف المغيب) للغيطانى ، كانوا ـ كدأبهم مع كل جديد ـ قد التهموها فى أول الليلة .. وفى منتصفها كان حوارهم هذا . سجّلته بالحروف ، دون تحوير ، على ترتيب الحوار نفسه:

تحليلات نفسانية:

غالباً ، تبدأ حوارات (السبعة) الليلية ، بكلام الكتبى، إذ هو المعنىُّ دوماً بربط النصّ المُتَحَاور حوله ، بما سبقه من نصوص ، وبما يليق به من ألوان التصنيف والتبويب والفهرسة، حتى إذا تحدد موقع النص ، شرع الآخرون فى الحوار .

لكن ما حدث فى تلك الليلة ، كان على خلاف الغالب الأعم ؛ ذلك أن النفسانى بادر إلى بدء الحوار ـــ وهو المشهور بالتردُّد ـــ فكانت اهتزازات أحداقه تقول ما معناه :

لايمكن فهم أدب الغيطانى ، خصوصاً ، إلا بالرجوع إلى عالمه النفسى الداخلى . ولعل الغيطانى قد أحسن صنعاً حين كشف لنا دخيلة نفسه فى عمله الكبير (كتاب التجليات) ففتح ، بذلك ، الباب أمام محاولة الولوج إلى عالمه الخاص ؛ والاستناد إلى أرض خصبة فى بناء تلك التحليلات التى تكشف ـ ضمن ما تكشف ـ عما يمكن تسميته بالحيل الغيطانية .. وأول هذه الحيل ، هو ما يخصُّ هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فى (هاتف المغيب) ، شخصية الذى ارتحل وجاب الآفاق ورأى العجب «أحمد بن عبد الله» ، وشخصية الكاتب المغربى المُقعد بعلة تمنعه من الحركة، وهو مدوّن الرحلة: « جمال بن عبد الله» . فإذا طرحنا تسمية «عبد الله» جانباً ـ إذ كل الخلْق عبيد الله ـ بقى لنا «أحمد» و«جمال» ونحن نعرف أن المؤلّف اسمه: جمال أحمد الغيطانى . فلنطرح ـ أيضاً ـ «الغيطانى» جانباً ، ليبقى لنا المؤلف ووالده ؛ وهنا نعود إلى (كتاب التجليات) لنعرف أن الوالد «أحمد» كان محض رجلٍ فقير من ملايين البشر بمصر ، وفد من قرية «جهينة» بالجنوب ، واستقر بالقاهرة فى حى شعبى، يعانى أثقال الزمن وضعف الإمكانية واتساع الحلم . وهو ـ كما فى (التجليات) ـ لم يخرج من حدود مصر ، على عكس الابن «جمال» الذى سيكون أديباً وصحفياً ، يسافر فى كل البلدان ، ويجمع ثمار رحلاته فى كتابين صدرا مؤخراً : (أسفار المشتاق) و(أسفار الأسفار).

لقد حدث ، إذن ، تبادل أدوار بين الوالد والابن ، فصار الذى لم يرحل قط «أحمد» هو الرحالة فى المكان، جوّاب الآفاق ، المُطّلع على العجائب التى لم تخطر ببال الشخصية الأصلية ، حتى جاءت الرواية لتحمله على بساط الخيال ، وتُعيِّشَه فيما لم يتمكّن منه. بينما صار الابن الذى ارتحل بالفعل ، ورأى عجائب الأحوال وفرائد اللحظات ، هو القعيد الذى لايملك إلا التدوين ، والتدوين حفظٌ ، كما أن تربية الأبناء ـــ وهو ما أفنى فيه الوالد حياته ـ حفظٌ !

وقد أكّد المؤلف ما قلناه بأمرين ، الأول : الإفصاح ـ عند بدء الرواية ـــ عن أصل المرتحل «أحمد» بأنه : «القاهرى المنشأ ، المصرى المنبت» » وأنه : «خرج عن موطنه يوم الأربعاء ، التاسع من مايو..» ؛ وهو تاريخ مولد جمال الغيطانى نفسه ـ كما جاء بـ (التجليات) ، وفى بطاقة التعريف بالمؤلّف فى آخر صفحات الرواية المطبوعة ـ فهو إذن ، يخلع ما يخصّه على والده ، ويتبادل معه الأدوار .

والأمر الثانى : الإفصاح ـ عند ختم الرواية ـ بأن المدون «جمال» سوف يرى نفسه فى المرتحل ، ويتأكد أن خروجهما واحد، ورحلتهما فى الحقيقة واحدة ! .. لقد اتخذ الغيطانى خطوةً ثانية بعد تبادل الأدوار مع

والده، فإذا به يمدُّ حياة والده المتوفى لتدخل فى حياته هو ، وكأنه ـ لاشعوريا ـ يعوّض والده عن الحرمان والفقر ، ويدخله إلى حياة ثانية كأنه يتخفّف بذلك من شعوره الجارف بالشفقة لهذا الوالد الذى «رحل فلم ينتبه لرحيله أحد» وهى الشفقة الحانية ، الحميمة ، الحنّانة التى دفعته من قبل لتأليف (كتاب التجليات) ، فانتقلت بذلك من مستوى الشعور الطافى ، إلى مستوى اللاشعور الطاغى .

.. هنا ، قالت نظرة الفيلسوف : أتعتقد أيها النفسانى، أن ذلك الأمر ، هو ما يفسر عنوان الرواية (هاتف المغيب) أعنى، كون «المغيب» هو حال الأب الذى غاب وغرب ، وكون «الهاتف» هو طغيان اللاشعور ونبعانه من داخل أعماق النفس إلى الخارج ؟ إن كان ذلك، فهو أمر محتمل .. ولكن ألا يمكن القول ـ أيضاً ـ إن الغيطانى أدخل نفسه ، ووالده ، فى سياق الكيان الإنسانى ذاته ، ومن هنا يصير «الهاتف» هو قدر الإنسان ، ويصير «المغيب» هو الموت المكتوب على جبين كل وجود إنسانى ؟ وبهذا المعنى ينتظم الوالد والابن ، معاً ، فى تجربة «الإنسان» ، مطلق الإنسان المقضى عليه حتماً بالغروب والانتهاء بعد حين مكتوب ! لقد دخلت الرواية منطقة الذات العميقة ، حيث منبع الإبداع ، فقالت عند ختامها على لسان إحدى الشخصيتين : «ما الشروق وما الغروب، إلا داخله وداخلِى» وأفصحت ضمناً عن دلالة الهاتف بالقول : «كلٌ يستجيب إلى الهاتف الذى لايرد» ثم أدخلت الكاتب فى الراحلِ بالقول : «لم يكن رحيله إلا رحيلى ، مدارجه مدارجى ، عندما بزغ الهاتف لبيت فى ثباتى ، واستجاب عبر رحيله ، لذلك ، غيابه غيابى ، بعينه ألبّى ، أتطلع ..» وهذا هو التوحُّد فى «الإنسان بالذات» .

نظر النفسانى إلى الفيلسوف نظرة استحسان ، وعاد إلى تحليلاته : إن ما جرى للمرتحل ، أحمد بن عبد الله، قبل سماعه الهاتف ، لم يكن ذا شأن . فهو بنصٍّ الراوى: «لايذكر أمرا ذا جلَل قبل بزوغ الهاتف ، فراغات مبهمة..» بل إنه لم يستكمل وعيه بالمكان ، وبالأحرى لم يبدأه ، إلا بعد سماع الهاتف : ارحل إلى المغيب! فهنا فقط ينتبه الراحل إلى خصوصية المكان ، وتفصيله ، وعبقه . فالهاتف إذن ، مفتاح الوعي ومفتتحه . والهاتف ، رحيل إنسانى يلتحق فيه الحيُّ بالميت ، على صعيد فناء الإنسان . والغيطانى ـ كما أخبرنا فى (التجليات) ـ يعانى خللا فى شريانه الميترالى، فهو على اتصالٍ دائم بالهاتف ، وتوقُّع دائم للموت / المغيب ، حيث سينتقل إلى عوالم أرحب ، حيث سيرتحل ، حيث سيعي المكان . لأن الإنسان يتعلّق بالحياة بقوة ، حين يتحقّق بدنو أجله . فهنا تمر فى المخيّلة الخبرات ، ويتجسّد المكان ، ويتداخل الزمن، وتتوالى الصور ؛ وذلك كله يظهر فى الرواية بطولها ! فالرواية على هذا النحو : ثمرة الانشغال العميق بالموت .

قال النفسانى ذلك ، ثم نظر إلى الفيلسوف بما معناه: لاشك فى أن ما خطر ببالك الآن ، هو إجابة سقراط حين سأله أحدهم عن حقيقة الفلسفة ، فقال : هى انشغال عميق بالموت ! فابتسم الفيلسوف .

واستكمل النفسانى تحليله للرواية ، وقد ازدادت ملامحه تحديداً ، فكان مما قاله : ولما كانت الرواية تعكس العالم النفسى العميق للذات الإنسانية ، فمن الطبيعى أن نرى فيها الكثير من الحالات النفسية التى يعانى منها كل إنسان بصور متفاوتة . فنرى ، مثلاً ، الفصام فى قول «أحمد بن عبد الله» : عندما أذكر ما جرى ، فكأن الأمر يتعلق بشخص غيرى ! ونرى معاناة النوم فى تلك الحالة التى جاءت الإشارة إليها فى آخر الرواية ، حيث تجثم الشياطين على النائم لتنتزعه ! وهى حالة فريدة من الكوابيس الليلية ، عادة ما يعانى منها المفكرون إذا ازدادت عندهم وطأة التفكير .. أما الأهم ، من الوجهة النفسية ، فهو تقرير الغيطانى على لسان المرتحل ، أن الإنسان إذا خرج لملاقاة بقية الخلق ، مهما

كانوا ، يرتدى ثياباً غير مرئية . ثم نراه يتساءل : متى يكون الإنسان هو نفسه ؟ وتلك إشارة تتجاوز مبحث «الشخصية» فى علم النفس ، إلى محاولة اكتشاف الإنسان العارى !

قال الكتبى : الإنسانُ العارى ، عنوان بحث للعالم الأنثروبولوجى المعاصر «ليفى شتراوس» .

وقال الاجتماعى : لايوجد إنسان عارٍ إلا فى المخيِّلة .

قال النفسانى : وفى الجنون !

.. كانت ملامح (السياسى) تهتز بقوة ، كعادته حين تمتلئ جعبته بالأقوال ؛ وهكذا ابتدأت مداخلته .

قراءة سياسية :

بدأ السياسى حديثه زاعقاً ، حانقاً . اعترض على كل ما قيل قبله، وما سيقال بعده ! ندَّد ، ثم أكَّد وأصر على أن الرواية فى مجملها «عمل سياسى» وهى تعبير مراوغ عن الهموم السياسية لدى مؤلفها ، وما عنوانها (هاتف المغيب) إلا زفرة من القلب بعد تراجع الإيديولوجيات الاشتراكية وسقوط دولتها ، لتفسح أمام الغرب المعاصر الذى يلقف المجتمعات الشرقية فى جوفه ، فالهاتف هو «نَدَّاهة» الغرب لبلادنا ، والمغيب هو اضمحلال الذات فى الآخر .

نظر الآخرون إلى السياسى فى حيرة وروَّعتهم وثبته إلى الرواية ! أما هو ، فلم يحفل بنظراتهم المستغربة؛ وأكمل :

فى الصفحة الأولى من الرواية يظهر الهم السياسى، فحين تردَّد على الألسنة أن «الأشقاء السبعة سوف يرجعون .. يقول جمال بن عبد الله : «تردَّد هذا خفية ، لو وقع الجهر به لعوقب قائله وجرى له المكروه ، مولانا اعتبر دعاواهم مخالفةً للملة» . أليس ذلك يشير ـ بكل وضوح ـ إلى قهر السلطان باسم الدين ، وخلطه ما هو شعبى بما هو دينى ، ودرء الخطر عن سلطته باسم الدفاع عن الملة .. ألم يقم الحكام ، دوماً ، بوسم معارضيهم بالمروق عن الدين ، توطئةً وتبريراً للفتك بهم، حتى لو كان أولئك المعارضون من خلَّص أهل الله ـ كالحلاج وغيره ـ فالمسألة ، إذن ، أن الغيطانى يستنكر فساد التدبير السياسى فى تاريخنا ، مع الصفحة الأولى من الرواية .. ثم تتوالى الصفحات ، فلا نجد إلا الرموز السياسية ! فالذين وصلوا إلى نهاية المحيط الأعظم (الأطلسى) عند حَدٍّ معين (أمريكا) وجدوا تمثالاً مرفوع اليد ، مكتوب عليها بكل اللغات المنطوقة «لا خطوة بعدى» .. وهذا يعكس عمق الإحساس بهيمنة أمريكا على العالم !

تدخل الكتبى : لكن وصف هذا التمثال ورد فى كتب التراث العربى المكتوب قبل ظهور أمريكا !

قال السياسى : أيها البيبليوجرافى ! ! لا عبرة بالصورة المجلوبة من كتب الأقدمين ، العبرة هنا بالدلالة المتولِّدة مع السياق المعاصر للأحداث .. إنها رواية ، وليست نصّاً تراثياً يكشف عن حكايات الأجداد ، هى رواية تعكس الوعى المعاصر لمؤلفها . ومؤلفها ـ كما تعلمون ـ عانى فى حياته من أمر السياسة ، وقاسى الاعتقال .

غمغم الكتبى : لقد حكى الغيطانى بعضاً من أخبار زمن الاعتقال فى (كتاب التجليات) .

استكمل السياسى قراءته : هو إذن مشغولٌ بالسياسة ، ولا يمكن قراءة أدبه إلا بعيون سياسية تستكشف مراميه ودلالاته البعيدة . وإلا، فما معنى إلحاح تلك الصورة على مخيلته ، أعنى رغبة الحاكم فى الاطلاع على أمر الرعية ، ليس فقط من خلال أقوالهم وأفعالهم ، بل أيضاً عند انفرادهم بأنفسهم ، وفى خلواتهم مع أهل بيتهم ! فى روايته (الزينى بركات) وهى بلا جدال رواية سياسية ، نرى الزينى بركات يحلم بمعرفة المرات والأوقات الخاصة بممارسة

الرجال للواجبات الفراشية ! وفى (هاتف المغيب) يفكر «أحمد بن عبد الله» فى وضع شعاره داخل غرف النوم، كى يطلع على أحوال الرعية .. أو ليس ذلك ـ أيها الفيلسوف ـ ما توصلتم إليه فى فلسفاتكم ، من أن السلطة تسعى للتوصل إلى كافة الأشكال المعرفية ، ومنها المعرفة الجنسية ، لتوظيفها فى خدمة السلطان ؟

أجاب الفيلسوف : نعم ، لقد قال «ميشيل فوكو» كلاماً قريباً من هذا !

انتشى السياسى ، وأكمل : وهكذا الحال فى كل الصور والتخييلات التى نظمها الغيطانى فى الرواية ، كلها ذات مضامين ومرامٍ سياسية . انظروا إليه حين يصف «المرتحل» بلاده «مصر» قائلاً إنها بلاد قديمة الأركان ، راسخة الأعمدة ، بديعة الترتيب، لكنها ـ بنص الرواية ـ تدور حول الفرد المتمكّن ، وتستمد منه صيغ الوقت ! أليست هذه إدانة لتاريخنا السياسى الخاضع دوماً لسلطان الفرد ؟ فإذا نظرنا لقصة دخول « المرتحل » إلى مملكة بالصحراء ، وتوليه الحكم ـ مصادفة ـ وإعلاء شأنه ، وصنع ألقابه ، وجعله الحاكم الملهم ذا الألقاب الثلاثمائة والستين ، على عدد أيام السنة ، واختياره لقباً أثيراً هو «ابن الشمس» وقيام رعيته بتغيير صورته ، وتعليق كلامه ـ شعارات ـ فى النواصى والميادين .. أليس ذلك كله ، بصرف النظر عن السياق الروائى المنمنم ، يدين ذلك التاريخ السياسى لبلادنا التى تصنع الطغاة ، الوافدين عليها ، على مر العصور . ولماذا تجعل الرواية دخول ذلك الحاكم ـ بالمصادفة ـ إلى البلاد ، من جهة الشرق ؛ أوليست هى الجهة التى دخل على مصر منها : صلاح الدين الأيوبى الكردى ، المماليك البرجية والبحرية ، العثمانيون .. إلخ . ثم ما حكاية هذه المرأة التى تملكت عليها ـ بالمصادفة أيضا ـ ثم راحت مع قائد الأعداء بعد اختلائهما فى الخيمة ، أليست هى شجرة الدر !

قال الكتبى : هذه الواقعة تماثل ما جرى بين سَجَاح المتنبيَّة ومسيلمة الكذاب ، وقصتهما بعد دخول الخيمة وإطلاق البخور والخلوة .. مشهورة فى كتب التراث ، وقيلت فيها الأشعار !

تدخّل الناقد مبتسماً : الكتبىُّ يقرأ الرواية بعيون التواريخ والمدوَّنات ، والسياسىُّ لا يرى إلا الإسقاطات السياسية .

استأنف السياسى : إننى لا أتعسف فى قراءة الرواية ، بل أسعى لاكتشاف الدلالات . وقد تكون واقعة المرأة التى حكمت المملكة فى الرواية ، متماثلة مع واقعة استجابة سَجَاح لفحولة مسيلمة ؛ هذا وارد ، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ هذه المملكة الصانعة لطغاتها ، وكيف يتطابق ذلك مع تاريخ مصر السياسى ، وكيف تدين الرواية القهر السياسى ، كما أدانه مؤلفها من قبل فى (الزينى بركات) وغيرها من أعماله .. واسمحوا لى أن أجمل لكم الإشارات السياسية ودلالاتها ، لنرى ما الذي سيتبقى من الرواية : فى موضع من الرواية نرى الحاكم ، المصنوع بالمصادفة ، يرغب فى الاستئثار بالسلطة منفرداً ، ويسعى لقتل «القيم» على المملكة بالسم ، وهى مسألة تكررت كثيراً فى تاريخ الاستبداد السياسى بمصر ! وفى الرواية نرى الحاكم وهو يدّعى أن ثمة خطراً محدقاً بالبلاد ، ليستحث ـ على زعمه ـ همم الناس .. وهى مسألة طالما لجأ إليها المستبدون لضمان بقائهم بدعوى رد الأخطار عن البلاد ، حتى إذا حلّت الأخطار بالفعل ، كان ما تعلمون من أمرهم .

.. من أحداق اللغوى ، وبكل أسى ، خرجت كلمات من شعر أمل دنقل :

> يُرهب الخصومَ بالجعجعة الجوفاء
> والقعقعة الشديدة
> لكنه إن يحن الموت فداءَ الوطن المقهور والعقيدة
> فَرَّ من الميدان .
> وحاصر السلطان ،
> وأعلن الثورة فى المذياع والجريدة !

قال السياسى : ومن الإشارات أيضاً ، حيلة السلطان لإحداث الفرقة فى صفوف معارضيه ، وذلك

ما ورد فى الرواية على نحو بديع . إذ استقدم الحاكم معارضيه ، الكفرة القائلين بفجرين : الأول كاذب ، والثانى حقيقى ! فلما جالس كبارهم ، وقرّبهم إليه ، انقسم الأتباع إلى فريق يؤيد الحوار مع «ابن الشمس» وفريق رافض ، وفريق تائه ساكت لم يعلق .. أليست هذه بعض الحيل السياسية ، إذ يلجأ الحاكم لاستمالة رؤوس المعارضة لتفريق أتباعهم ؛ ألم يفعل ذلك حكامنا المحدثون ؟ إن الواقع السياسى موجود فى كل صفحات الرواية ، بهمومه العظمى ، وبؤسه العميق .. ووعيه الحاد أيضاً ؛ فمن ذلك الوعى ، تلك الإشارة الذكية إلى وجود «جماعة سرية» فى واحة «أم الصغير» وهى واحة مرَّ عليها صاحب الرحلة ، لايزيد عدد أفرادها - ولاينقص - عن ١٤٠ فرداً ! يريد الغيطانى أن يقول ، بغير مباشرة: إن كل مجتمع مهما كان صغيراً ، لابد فيه من أحزاب معارضة سياسية ، معلنة أو سرية .. وهذا وعى عميق بأمور السياسة ، انعكس فى الرواية بشكل هامس لايكاد يبين .

.. جاءت نظرات الناقد ، مؤيدة ، تقول ما معناه : نحن بالقطع لانختلف مع السياسى فى قراءته، بل هناك - مما لم يتوقف عنده - ما يؤيد قراءته ، كتلك الإشارة إلى لجوء الطغاة إلى تخلية معارضيهم من المعارضة بالحبس الانفرادى ، وذلك ما نراه فى النص التالى من الرواية :

«الشدائد تهون إذا تلقاها الإنسان بين جمع ، لكنها تعظم إذا قابلها منفرداً .. من هنا عرف الحكام ، القساة قلوبهم ، الغليظة أفئدتهم ، ما يعنيه حبس المرء منعزلاً ، ممنوعاً من الحوار حتى مع نفسه ، عندئذ تسهل الإحاطة به ».

وهذا وجه آخر للتعبير عن انشغال الغيطانى بأمور السياسة ، بل أكثر من ذلك ، ما نراه من تصريح «جمال ابن عبد الله» وهو «كاتب عموم المغرب» بأنه عانى الاعتقال زمناً فى سجن السلطان .. ومع ذلك ، ففى الرواية أشياء أخرى غير السياسة ، فاسمحوا لى بإلقاء الضوء عليها.

.. تراجعوا جميعاً قليلاً للوراء ، كإيذان للناقد بالكلام . فتقدم بعد أن أخذوا عليه موثقاً غليظاً بألا يجلب نظريةً نقديةً معينة ويخضع لها الرواية ، وألا يستخدم العبارات النقدية الجاهزة للانطباق على كل الأعمال ، وألا يردِّد كلمات مستفزة مثل «التفتيت ، التحريك ، البنيات ..» ، فوعد بذلك .. لكن : هيهات!

وقفات نقدية :

قالت نظرات الناقد ، ما صورته : سوف أتوقَّف أولاً عند التسميات الواردة فى الرواية ، فى محاولة للدخول إلى عالمها عبر الأسماء ؛ فالأسماء - كما تعلمون - تعنى فى تكويننا الفكرى والثقافى شيئاً مهماً ، فبالأسماء تظهر الأشياء من العدم إلى الوجود ، وبمعرفة الأسماء سجدت الملائكة وظهر فضل الإنسان . وبالأسماء يرتسم العالم فى الأذهان.. فأما اسم الشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية «أحمد بن عبد الله ، جمال بن عبد الله» فقد تفضَّل (النفسانى) بالكلام عليهما فأبدع فى تحليلاته . لكننى أود الإشارة بخصوصهما إلى أنهما ، وحدهما ، هما أسماء الذوات فى الرواية ؛ وما عداهما من أسماء الأشخاص ، فكلها أسماء صفاتية .. أو هى تسميات مشتقة من طبيعة الشخص وأوصافه : الرجراجى ، ربان بحر ، اسمه مستمد من رجرجة الأمواج - والشيخ الأكبرى ، الصوفى ، يستمد اسمه من تطابق وصفه مع صورة محيى الدين بن عربى ، المعروف عند الصوفية بالشيخ الأكبر - والشيخ الغريب المصاحب للرحلة يسمى فى صفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ باسم «الحضرمى» نسبةً إلى بلاده البعيدة ، وفى صفحات غيرها يسمى «الحضرموتى» نسبة إلى الموت الحاضر دوماً معه -

والرجل العالم بأحوال الطير اسمه : شيخ الطيور ـ والمقتفى للآثار والأقدام اسمه: قَصّاص الأثر ـ والذى وُلد فى تنّيس ، وترأس القافلة، اسمه : آمر القافلة، التنيسى.. وهكذا . وهذا يشير ، إلى إثبات ذات إنسانية واحدة ، فقط ، لها تجليّان «أحمد ـ جمال» أو «جمال أحمد الغيطانى» وما عداها صور وأشكال وصفات بشرية (حَذّق النفسانى بتركيز شديد !) وسوف أتوقف أيضاً ـ يقول الناقد ـ عند بطلى الرواية . والبطلان فى الحقيقة، ليسا أحمد بن عبد الله ، وجمال بن عبد الله .. بل هما : الزمان ـ المكان ! والزمان التاريخى فى الرواية غير محدد ، كما هو الحال فى رواية الغيطانى السابقة (شطح المدينة) بل هو، فى الروايتين ، يتعمد تضليل القارئ بخصوص زمن الأحداث ، فيأتى بإشارات زمنية متفاوتة ، بحيث لا يمكن تحديد تاريخ معين لمسرح الفعل فى الروايتين . وفى (هاتف المغيب) تحديداً ، تتوالى الإشارات التاريخية لتضم ، فى تجربة إنسانية واحدة ، عشرة قرون ـ وأكثر ـ من تاريخ الإنسان العربى ، فنجد قَصّاص الأثر ، المعاصر لرحلة المغيب ، معاصراً لتشييد « الخورنق » وهو قصر النعمان بن المنذر فى الحيرة ، الذى شيد فى العصر الجاهلى ، وورد ذكره فى أشعار القدماء .

.. بادر اللغوى بما معناه : نعم ، لقد ورد ذكر هذا القصر فى قصيدة شهيرة للشاعر الجاهلى «المُنَخّل اليشكرى» حيث يقول :

فإذا سكرت فإننى
رَبُّ الخَوَرْنَق والسدير
وإذا صحوت فإننى
رَبُّ الشويهة والبعير

استأنف الناقد : وبالإضافة إلى هذه الإشارة الزمنية للعصر الجاهلى ، نجد العديد من الإشارات إلى عصر النبوة ، وأيام المماليك ، وزمن انتهاء دولتهم على يد العثمانيين .. هذا كله بالإضافة إلى الوعى بالواقع السياسى المعاصر الذى تفضّل (السياسى) بالكشف عنه. إذن ، ما زمن أحداث الرواية ؟ بل : ما الزمن أصلاً ؟ هل أجد إجابة عند الفيلسوف ؟

أجاب الفيلسوف : الزمن ، كما يقول أرسطو، هو مقياس الحركة ؛ والموجود الطبيعى هو الشىء المتحرّك حركةً محسوسة فى الزمان .

قال الناقد : على ذلك يكون الزمن الروائى هو التاريخ الممتد ، ويكون «الموجود» فى الرواية هو «الإنسان» الذى تحرّك حركة محسوسة فى الزمان العربى كله .. وهذا الإنسان لم يصنع الزمان ، بل ديمومة الزمن هى التى تطرحه فى كل آونة فى ثوب جديد ! إن الفاعل على الحقيقة ليس الموجود الطبيعى الذى تحرّك حركةً محسوسةً فى الزمان ، بل هى ديمومة الزمن التى تصنع الأحداث فى جريانها الممتد ، اللانهائى .

أضاف الفيلسوف : لقد قال «برجسون» شيئاً بهذا المعنى ضمن كلامه عن الكيف والديمومة .

قال الناقد : الزمن إذن هو بطل الرواية ، فهو الذى ينضغط وينبسط ، وهو الذى يتداخل فى الوعى، وهو الذى يمضى فى سريانه اللانهائى فلا نعقل منه إلا بعض الصور الآنية المثبتة فى ذاكرتنا الفانية . ومن هنا ، نرى فى الرواية «أحمد بن عبد الله» يخرج من واحة «أم الصغير» فيمضى عليه فى الطريق زمن ، يظنه هو ساعات، حتى يدخل المملكة العجيبة التى ستجعله حاكماً عليها ، وحين يسأل أهل المملكة عن الواحة ، يندهشون ، إذ لاتوجد واحات على مسيرة شهور منهم ! أما البطل الآخر للرواية ، فهو المكان ؛ فللمكان فى فصول الرواية حضوره الطاغى ، المتجسِّد ، بل : الفاعل .. ولذا لم يرد عبثاً فى الرواية ذكر الحديث الشريف : «أحد جبل يحبنا ونحبه» ! فهى إشارة إلى

كيان المكان، وتشخُّصه ، وفعله . فالأمكنة فى الرواية ذات حضورٍ لايغيب : القاهرة ، الصحارى ، الواحة ، المملكة ، الدروب ، عيون الماء، محطُّ الطير ، ساحل المحيط .. المغرب الأقصى ! ومثلما تداخلت شخصيتا «أحمد بن عبد الله» و«جمال بن عبد الله » فى لحظة محورية فائقة، سوف يتداخل بطلا الرواية «الزمان» و«المكان» فى لحظة حاسمة مفيقة. ففى هذه اللحظة، قرب نهاية الرواية، يتكشف الوعى حتى يرى الزمان والمكان كلا غير منفصم، حقيقة فعلية لا تتجزأ .

أشار الفيلسوف: لقد ورد هذا الأمر فى كتابات الفلاسفة العرب ، ثم وضح مؤخراً عند «صمويل الكسندر» فى مقولة : الزمكان ، أو الزمان المكانى .. ومن المعروف أن تلك الفكرة كانت الأساس الفلسفى الذى قامت عليه نظرية النسبية عند آينشتين.

قال الناقد : واسمحوا لى أن أتوقف عند نظام القصّ وأسلوب الحكاية من خلال صفحة واحدة من صفحات الرواية ـ أنموذجا ـ هى صفحة ٢٤ من الطبعة الأولى ، وفيها نرى أسلوب القص التراثى فى قول الغيطانى «يقول مَنْ خبر البرية وساح فيها ..» ونظام الحكى القائم على النص القرآنى الممزوج فى قوله : «قبل دخول القافلة الصحراء ، آنس من أمرها وداً ..» وهى عبارة تمزج الآيتين «آنس من جانب الطور ناراً» و«سيجعل لهم الرحمن وداً»، ثم استخدام المورث الشعبى فى قوله : «إنها من أهم أركان السفر ، الرفيق قبل الطريق ..» ،كما نجد استدعاء كتابات الرحالة والجغرافيين العرب ، عند ذكر بلدة تنِّيس وطيورها الكثيرة ، اعتماداً على ما حكاه القزوينى وياقوت الحموى عن تلك البلدة .

واسمحوا لى ـ أيضا ـ أن أتوقَّف عند الأعداد ؛ خاصةً العدد (سبعة) ؛ ففى الصفحة السابعة من نص الرواية المطبوع ، نجد الملبى للهاتف وهو يصل إلى المغرب ومعه (سبعة) كتب عتيقة ، ثم نراه يخلو إلى الشيخ الأكبرى (سبعة) أيام . وفى بدء الرواية تطالعنا حكاية الأشقاء (السبعة) الذين أبحروا جهة المغيب . وعند منتصف الرواية سنرى الممالك (السبعة) التى سيحكمها بمحض الصدفة .. وهكذا ، يتكرر ذكر هذا العدد، ذى القداسة ، ليضفى قداسته على النص الروائى.

قاطعه الكُتُبى : ولكن العدد (سبعة) لم يتفرَّد بالقداسة. فالواحد فى (تساعيات) أفلوطين عدد مقدس، وهو مبدأ الوجود ، والواحدية فى كتب الصوفية هى الصفة الإلهية الوحيدة التى يمتنع تجليها لمخلوق . والاثنان أيضاً عدد مقدس، ففى (محاورات أفلاطون المتأخرة) نجد الثنائى اللامحدود هو أول تنزلات الوجود ، وهو الحاوى لكل الصور الحسية؛ وكذلك الأمر فى كتاب الزرادشتية المعروف باسم (الأبستاق) أو (الأفستا) حيث نرى «الاثنين» وهما : النور والظلام ، أصل الأكوان ، على قول أصحاب هذه العقيدة المعروفة بالثنوية والثلاثة مقدسة فى الفلسفة لأنها اجتماع المثل الثلاثة الأولى «الحق ، الخير ، والجمال» والمباحث الثلاثة الكبرى «الله ، العالم ، الإنسان» . وهو عدد ذو قداسة عند المسيحيين «الآب ، الابن ، روح القدس» ، ومنه عقيدتهم فى التثليث ، كما نراه مقدساً عند الصوفية الفلاسفة القائلين بأن للذات الإلهية مجالات ثلاثة هى «الجمال ، الجلال ، الكمال» .. وهكذا ، نجد كل الأعداد ذات قداسة !

أضاف الفيلسوف : مسألة تقديس الأعداد ابتدأت مع الفلسفة الفيثاغورية ، وهى فلسفة يونانية ذات أصول شرقية ، يرى مؤسسها «فيثاغورث» أن العالم فى حقيقته ليس سوى «عدد ونغم»، وأكثر الأعداد قداسة عندهم هو العدد ١٠ لأنه جوهر الأشياء، والعدد ٧ ذو قداسة أيضا لأنه يشير إلى الزمان الحقيقى ، والعدد ٤ عندهم يعبر عن العدالة ، والعدد ٣ يشير للزواج !

عاد الناقد للرواية ، فقال: التقنية التي لجأ إليها الغيطاني في هذه الرواية مبتكرة وشائقة . فقد سار بالقص عبر مستويين متوازيين - في معظم الرواية - الأول مستوى «أحمد بن عبد الله» المرتحل ، الملبي هاتف المغيب ، الطائح في أكوان العجائب؛ يقابله مستوى «جمال بن عبد الله» المدون ، القعيد ، المسافر بخياله وتوقه . فكان التوتر الفني الناشئ من توازي المستويين - حتى لحظة اندماجهما - ينقل القارئ عبر منظورين للعالم ، كلٌ منهما أغنى من صاحبه ، ويخلق في النص ثراءً فنياً ، يدعمه عنصر «التشويق» وحلاوة الحكي، وذلك ما افتقدته الرواية العربية المعاصرة التي تجهَّم وجهها مع انشغالها بمعالجة موضوع «القهر» ؛ وهو الموضوع الذي تعرضت له الرواية دون تجهُّم وعبوس، وإنما من خلال الفن الأصيل ، المشوق ، للحكاية العربية القديمة التي تنتقل بمهارة بين حجب الواقع وآفاق الفانتازيا ، دون الوقوع في تناصٍ مباشر ، أو هيمنة بنيات تراثية بعينها .. بل سعت الرواية إلى تحريك الموروث القصصي ، والالتقاط منه، وإعادة نظم عقده بما يخدم سياقها الخاص ! وإنني أعتبر هذه الرواية ، حلقة متطورة في مسيرة الحداثة المعاصرة التي تتكئ على الموروث ، وتجاوزه! وهذا كل ما عندي حول الرواية.

نظر النفساني بلوم : لكننا توقعنا أن تتوقف أيضاً عند «الجنس» في الرواية !

نظر الناقد معتذراً ، وأضاف : لقد سهوت عن هذا الأمر ، مع أهميته ؛ فتقبلوا اعتذاري .. وبالفعل، فالجنس يلعب دوراً مهما في أدب الغيطاني ، فهو في (رسالة الصبابة والوجد) بمثابة سقف العلاقة ومنتهى العشق . وفي (وقائع حارة الزعفراني) عنصر رئيسي لوقع الحياة اليومية في صورتها الصاخبة ، واختفاؤه في (شطح المدينة) بالنسبة للشخصية الرئيسية علامة على انزواء الإمكانية .. أما في تلك الرواية (هاتف المغيب) فالجنس يلعب دوراً فريداً ، إذ يخفف من صرامة القصِّ العام ، وجديته ، بما يحمله من طابع هزلي - كما في مشهد احتفال المملكة بتحرك الدافع الجنسي الغائب منذ شهر لدى حاكمها ، وإدراكهم هذا الأمر فور وقوعه ، واعتباره يوم عيد قومي - ومن هنا ، فالجنس خروج من عالم التخييل الفانتازي ، إلى مشاهد مصورة على نحو هازل ، تبرز في توقيت مخصوص، هو فورة الإغراب والسخرية في النص الروائي ، مما يعطي استراحة للذهن المكدود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرتحل والمدون .. فهو يمثل: استراحة «أحمد بن عبد الله» الوحيدة ، في مرحلة معينة من رحلته، هي مرحلة مكثه في الواحة واتخاذه زوجاً . واستراحة «جمال بن عبد الله» الوحيدة، في واقعة غرامه بالمراهقة الهندية ، خلال عمره المجدب المقفر. واستراحة القارئ - أيضا - في اطلاعه على تلك الوقائع الجنسية الخيالية الهزلية ، وسط جو التخييل العارم، الجاد ، طيلة الرواية .

ملاحظات لغوية :

بدأ (اللغوي) بأنه سوف يسجل بضع ملاحظات على نص الرواية من جهة اللغة . فكان في ملاحظاته دقيقاً ، موجزاً غاية الإيجاز ، واضحاً في بيانه ؛ قال :

الملاحظة الأولى ، هي شاعرية النص الروائي .. ففي الرواية الكثير من العبارات الشعرية المنظومة وقعاً وجرساً ؛ ولايعني ذلك أن المؤلف تعمَّد استخدام تلك التفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر ، وإنما هو - ربما لإدمانه قراءة الشعر العربي - ينظم الكلمات دون أن يدري . لكن الأهم من شعرية النظم ، شاعريةُ الروح ! ففي الرواية قصٌّ شفيف ، منسرح ، دافئ الألفاظ ، قصير العبارة بعيد الإشارة .

والملاحظة الثانية ، أن المؤلِّف أخذ يجاوز - على مستوى السرد - أسلوب الإنشاء المملوكي والتأليف الصوفي ؛ فجاوز ذلك مؤسِّساً سرده الخاص، مع الإبقاء على بعض التعبيرات التراثية ذات الوقع الأخَّاذ .

والملاحظة الثالثة ، تخصُّ عملية التخليق اللغوى ومحاولة استحداث الصيغ البلاغية .. وقد نجح المؤلف فى ذلك ، دون أن يجرح جهاز اللغة ، كما فى استخدامه كلمة «شسوع» فى عبارة : «تذكر صحبه ، وما سيصير إليه من شسوع!» .

تدخل الكُتُبى : سبق للغيطانى استخدام هذه الكلمة فى قصة قصيرة له بعنوان (هلاتها) وصف فيها مابينه وبين الحبيبة بأنه : شسوع مدى .

أكمل اللغوى : لكن محاولة التخليق هذه ، تعسَّرت أحياناً ، وجرحت جهاز الصرف عند استخدام فعل «يطال».. كما أنه جرح جهاز الاشتقاق ، حين استبعد جذر «أسى» واستخدم «أسْينة» فى عبارة : «حزن شفيف ، وأسينة ، وتحسُّر!» .

والملاحظة الرابعة ، أن ثمة ألفاظاً طفرت فى السياق، خارجةً عليه ، ومتمردة على الجو العام للعبارات ؛ كلفظة «مايو» حين وردت فى عبارة : «خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء ، التاسع من مايو، منذ خمس وأربعين سنة .. إلخ!» فجاءت لفظة «مايو» الأجنبية كنتوء فى عبارة عربية صريحة ذات عبق أصيل . ربما أراد هو أن يصدمنا باستخدامها ، ليكشف عن تغلغل الآخر الغربى فى الذات العربية ، كما قد يفهم أخونا (السياسى) أو أراد أن ينصَّ على تاريخ مولده الخاص ، كما أوضح أخونا (النفسانى) .. لكنها تظل ، من حيث الحسِّ اللغوى ، لفظةً ناتئة .

والملاحظة الخامسة الأخيرة ، أن الرواية بشكل عام لاتعانى من الهَـزَّات الأسلوبية الشديدة ، لأنها خالية فى غالب أمرها من العامية . فالعامية من شأنها أن تأسر الأديب بجرسها وسياقها المخالفين للفصحى ، فإذا سَجَّل بالعامية تعبيراً أو حواراً ، وعاد ليستأنف السرد الفصيح ، كان عليه أن يخرج من أسر الجرس العامى إلى آليات الفصحى ؛ وذاك أمر يحاوله معظم الأدباء ..

قال الناقد : وقليلاً ما ينجحون !

.. اتجهت الأنظار للناقد ، مستوضحة ، فأفصحت نظرته عن الآتى : إذا أمعنا التأمل فى نصٍّ أدبى، سنرى المواطن المتضمنة تعبيراً عامياً ، تختلف ـ بلاغةً وروحاً ـ عن المواطن الخالية منها . وقد لا أعترض على العامية فى ذاتها ، لكننى أرى فى دخولها السياق الفصيح اقتحاماً يقلل من الوحدة البلاغية فى النص ، ويضع المؤلِّف أمام ازدواجية النسج على منوالين ، كليهما له رسومه وخيوطه وتشابكاته ، ويهدِّد النص بالإخفاق فى سبك العامية بالفصحى ، ويعرضه لطغيان الروح العامية .

كان اللغوى قد تراجع قليلاً ، فتقدم الفيلسوف .

رؤى فلسفية :

أطال الفيلسوف الإطراق ، ثم أغمض عينيه برهة .. زَمَّ جفنيه ، ولما انفرج إطباقهما ، كانت عيناه تقول : الفلسفة تساؤلات عظمى ، والعقل الفلسفى لايكف عن طرح الأسئلة العميقة، ولايكف عن الدهشة. وفى الرواية تساؤلات عميقة مثل: «لماذا يكون الموت فجراً ؟ كذا الميلاد فى معظم الأحيان» .

نظر الكُتُبى للفيلسوف ، بما معناه ، اسمح لى سيدى أن أقطع استغراقك ، مذكِّرا إياك بما قيل من أن الفلسفة تبدأ من حيث ينتهى العلم ! والعلم ، سيدى ، أجاب عن هذا التساؤل فى قول الإمام العلامة ، البحر الفهامة ، علاء الدين على بن النفيس ، وهو يشرح كتاب (الفصول) للفاضل أبقراط : إن اشتغال البدن بالمرض فى الليل أشد ، لخمود الحواس ؛ وخمود القوى يكون فجراً ، ولهذا يقع الموت فجراً !

زَمَّ الفيلسوف جفنيه بهدوء ، وراح إلى بعيد ، ثم انتبه: نعم .. وقد يكون الأمر ، أن الفجر هو لحظة الميلاد العظمى، والميلاد يتضمن ـ فى عالمنا الأرضى ـ الموت .

على أية حال ، فهناك الكثير من المواقف ذات الطابع الفلسفى فى الرواية ، وهى تعكس رؤية الأديب للكون . فمن ذلك ، أن الوعى الوحيد لبطل الرواية هو الوعى بالجبر ؛ يقول الغيطانى : «ما يعيه تماماً . أنه مأمور ، ملزم بالاتجاه غرباً ، بالمضى إلى حيث تختفى الشمس ، ما من بديل» ، وفى فقرة أخرى: «إنما هو مأمور، مدفوع، مسوق ، مرغم على الرحيل ..» ونلاحظ أيضاً أن صاحب الرحلة ، ومدونها ، كليهما «عبد الله» وهو اسم يحمل بين طياته الجبر ، إذ العبيد مجبورون ! ومنبع الجبر ـ فى الرواية ـ هو شعور الإنسان بأن ثمة تنظيماً علوياً يقدّر له الأمور ، فالمرتحل «أحمد بن عبد الله» يشعر أن الحضرمى والتنيسى ، كأنهما على وعى خاص بما أمره به الهاتف «ارحل» وكذا الأمر عند الشيخ الأكبرى ؛ كل هذا دون إفصاح أو تلويح ، لكنه شعور خفى بالمنظومة المختفية وراء الظواهر .. ومن هذا الشعور يدخل الإنسان عالم الفلسفة ، فإذا ازداد شعوره ، وطغى، ولج باب الإيمان .

وإذا تأملنا مسألة «اليقين» فى الرواية ، من خلال بحث الراوى عن الحقيقة .. سنرى الأمر الواحد وهو ملفوف بعدة تفسيرات وروايات ، فقصاص الأثر ، وشيخ الطيور ، وتنيس ، والواحة .. إلخ ، كلها انعكاسات للعالم غير المفسّر بحقيقة واحدة ، كلها تفتقر إلى يقين ملموس .. فلايبقى للوعى إلا العكوف على ما يتجلى بأعماق ذاته من يقين داخلى ، وهنا ولوج إلى التصوف .

أثناء حديث الفيلسوف، كان السياسى منشغلاً عنه ، يقلب بصره فى التقرير السنوى لمنظمة العفو الدولية! ولما نظروا جميعاً إليه ـ باستياء ـ اعتذر عن عدم اهتمامه بابتسامة باردة .

لم يكمل الفيلسوف، وأشار للاجتماعى بأن يتفضّل بكلمته وتراجع هو خطوتين للوراء .

حقائق اجتماعية :

بدأ الاجتماعى ـ كعادته ـ نشيطاً ، مرحاً ؛ أومأ محيياً الجميع ، بما يليق بهم من احترام (الاجتماعى أكثرهم شباباً وحيوية) ، ثم قال : لقد نظرت فى الرواية من واقع اهتمامى بالمجتمع الإنسانى ، فوجدتها عظيمة الانشغال بهذا المجتمع . لقد قيل إن الرواية حلقت فوق الواقع الفعلى ، وإنها اخترقت حجب الظواهر بأجنحة الخيال والفانتازيا .. ومع ذلك، فإننى رأيت فيها انشغالاً ووعياً حقيقياً بأحوال الاجتماع البشرى ، أو «العمران» كما كان شيخنا ابن خلدون يقول ! ولتلاحظوا معى ، أن الصفحة الأولى من الرواية تشير إلى أن السلطان يعاقب مَنْ يجاهر بإمكانية عودة الإخوة السبعة ، أولئك الذين ـ كما يفهم من السياق ـ اتشحوا برداء المهدى المنتظر ، إذ يقول النص الروائى :

«بعض من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يوماً ، وأن كل شىء سيتبدل فور عودتهم» .

وهى لقطة ذكية تكشف عن أحد الأفكار الاجتماعية التى عاشت فى المجتمع العربى والإسلامى طيلة تاريخه الطويل ، وكانت الفكرة المحرِّكة للكثير من الأحداث ؛ ففى المغرب العربى ـ حيث مسرح هذا الجزء من الرواية ـ كانت فكرة المهدى ، وضرورة محاربته ، من المحركات الأساسية للأحداث فى العصور الوسطى ، ولقد اضطهد السلطان «يعقوب المنصور» الكثير من الأولياء الذين لاحت عليهم ـ أو دسّت ـ صورة المهدى ، فعانى من ذلك «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربى .

.. قاطعه السياسى : تلك قراءة تاريخية للرواية ، فأين القراءة الاجتماعية أيها السوسيولوجى النشيط ؟

قال الاجتماعى : إن دراسة «جذور المجتمع» هى من أولى المهام التى يتعين على الباحث الاجتماعى أن يضعها نصب عينيه . وفكرة «المهدى المنتظر» هذه ، التى

يشار إليها ضمناً فى الصفحة الأولى من الرواية ، هى واحدة من أهم الأفكار الاجتماعية التى ارتبطت بجذور المجتمع العربى .. وهى ليست فكرة شيعية ، كما قد يتبادر للذهن السياسى ، بل هى موجودة فى المجتمعات السُّنّية أيضاً ؛ إذ هى صياغة المجموع لحلم «المخلّص» .

تململ الناقد ، وقال : ما علاقة ذلك بالرواية ؟

أجاب الاجتماعى : علاقته مباشرة ، إذ لو تعلّقت الرواية بهذه الفكرة / الحلم ، لكانت قد اتخذت مساراً آخر .. لكن الغيطانى طرحها بعيداً مع أولى فقرات الرواية ليترك الإنسان ـ بعد ذلك ـ فى مواجهة العالم ، وحده ، دون أمل فى الفكاك من سيطرة الجبر عليه . لو انغرست هذه الفكرة فى بنيان الرواية ، لأعطت رؤى مختلفة لأبطالها تجاه الكون ، وأشاعت أملاً ـ ولو كاذباً ـ فى مسيرة الرحلة .

وما الرحلة ـ يقول الاجتماعى ـ إلا سلسلة طويلة من الاطلاعات المتوالية على نماذج اجتماعية مختلفة ، بكل تفصيلاتها ، فنرى : مجتمع القافلة ، الواحة ، المملكة ، العكاكزة ، المغرب الأقصى .. وغير ذلك؛ وتقابلنا فى النص الروائى عبارات مثل : «ما أكثر ما اطلع عليه من معتقداتهم» ومثل: «عرف أحوالهم» ، وانظروا إلى الغيطانى وهو يعدد مجتمعات الهند والصين وسرنديب وبلاد الزنج وجزر النساء ، ثم يقول : «يخطئ من يظن أنها عالم واحد؛ إنها عوالم مختلفة» ، ويضيف فى الموضع نفسه :

«لهذا لزم الانتقال ، القصد الظاهر : التجارة أو تحصيل العلم ، ولكنه فى الحقيقة يريد الإلمام بالإنسان» .

فالإلمام بالإنسان هو الهدف الحقيقى من المعرفة الاجتماعية ، ومعارف كثيرة غيرها .. وما تعسُّر البحث الاجتماعى عندنا ، إلا بسبب انطلاقه من «النظرية» ورؤية الواقع على ضوئها ؛ مع أن الواجب العكس. ولذا أخفق الباحثون المعاصرون فى صياغة نظرية اجتماعية عربية ، لأنهم بدأوا من النظرية الغربية التى استنبطت أصلاً من واقع الحياة الغربية .. بينما قام الأدب ـ متمثلا فى أعمال نجيب محفوظ ، وغيره ـ بالغوص فى الواقع الاجتماعى الفعلى ، بوصفها خطوة صحيحة نحو فهم آليات الفعل الاجتماعى عندنا . أما الغيطانى ، فى (هاتف المغيب) وربما فى بعض أعماله الأخرى ، فهو يصبو من خلال الاطلاع على الأحوال الاجتماعية إلى الوصول إلى هدف بعيد المنال : معرفة الإنسان .

قال النفسانى : هل هو هدفٌ مستحيل ؟

رد الاجتماعى : هدفٌ عزيز !

وتقدم الكُتُبى .

تصانيف مكتبية :

اتسعت ابتسامة الكتبى حين ابتدأ بالقول : ها أنا أصير الأخير فى ترتيب الحوار ، وكنتم دوماً تبدأون بى .. على أى الأحوال ، فالدوام على الحال محال! وإننى ـ كما تعلمون ـ شغوف بتصنيف الأشياء ، وردها للأصول الموضوعة ؛ وهذا ما سوف أفعله مع الرواية ، فأضعها فى موقعها من أعمال الغيطانى ، وفى مكانها من الرواية العربية المعاصرة ، وأكشف عن أصولها فى كتب التراث القديم ، لنرى قدر تواصلها مع هذا التراث الحى . فعن موقع الرواية من أعمال الغيطانى الإبداعية ، لابد أولاً من توضيح أمر : إن أدب الغيطانى له ثلاثة أنماط : الأول هو أدب الدفقة الشعورية الحارة ، وهو ما يتجلى فى أعماله الخاصة بأدب الحرب . والثانى أدب المنمنمات الموشاة بألوان القص وخيوط الحكى ، كما فى (رسالة البصائر) و (رسالة الصبابة) واالكثير من القصص القصيرة . والثالث أدب الذات العميقة ، حيث الغوص فى أغوار النفس ، والعروج من المحدود إلى

المطلق، وهو ما نراه فى (كتاب التجليات) وفى (شطح المدينة) وأخيراً فى (هاتف المغيب) التى هى على صلة وثيقة بسابقتها ، وخطوة ـ بعدها ـ على الطريق نفسه .

وعن موقع الرواية من الأدب العربى المعاصر ، فهى دون شك تندرج ضـمن الأدب الذى يتـأسّس على الذات، ولا يغـترب فى منظوره ورؤاه . هى تواصل حقيقى مع التراث ، ونقلة على المنهاج نفسه الذى اتبعه الغيطانى منذ (الزينى بركات) حتى هذه الرواية ، بدأه فى وقت كان غريباً على الأدب الروائى أن يتواصل مع الموروث الثقافى ، وأكمله ، حتى جاء الوقت الذى ازدحم فيه الأدباء على التراث ، وصار لدينا تعبيرات مثل «الرواية التراثية» ، «التراث فى الأدب» إلى آخر هذه التعبيرات التى تشير إلى تيار فى الأدب العربى المعاصر ، كان الغيطانى ـ على حداثة سنه يوم بدأ ـ رائداً من رواده .

أما الرد إلى الأصول التراثية ، فهى مسألة لاتنتهى، ففى الرواية مالا حصر له من وجوه الاتكاء على الموروث العربى ـ المكتوب والشفاهى ـ فهى على صلة أكيدة بأدب الرحلات : رحلة ابن بطوطة التى أملاها على ابن جزّى ، رحلة ابن جبير ، رحلة النابلسى إلى ديار مصر والشام والحجاز . تلك هى الرحلة فى المكان ، وهناك من بعد ذلك الرحلة العروجية فى التراث الدينى ، والإبداعات الصوفية مثل (منطق الطير) للعطار ، ومعارج ابن عربى المبثوثة فى كتبه . وهناك أصول لكلامه عن الطير فى كتابات القزوينى والجاحظ وياقوت الحموى . وهناك مالا حصر له من الاستشهادات التراثية ؛ من معجم الأدباء ، عن فواتح الجمال ، وهناك مالا حصر له من الإشارات إلى : من مات وهو على المنبر ، استشهاد نجم الدين كبرى وهو يحارب التتار بخوارزم ، القتال فى مرج دابق ، حكايات العكاكيز .

تلك اتكاءات مباشرة على النص التراثى، وتفصيل أمرها يطول .. ومن بعدها نجد الاتكاء غير المباشر ، كما فى اكتشاف المرتحل ـ فى آخر الرواية ـ للحقيقة التى أدهشته ، فقال : «ألم يكن ممكناً تلبية الهاتف فى دار إقامتى» ، وهو أمر يذكرنا بما دار من حديث رمزى ، حين قال ذو النون المصرى للبسطامى : «ماقعودك والقافلة قد سارت» قال أبو يزيد البسطامى : «ليس الرجل من يرحل مع القافلة ، بل الرجل هو الذى ترحل القافلة ، فإذا وصلت ، وجدته هناك !» .. إن كمّاً كبيراً من الموروث العربى يتجلى بأشكال كثيرة فى هذا النص الروائى الذى يضم بين دفتيه خلاصة الثقافة العربية فى تواصلها .

عقّب الناقد : لكل كاتب مفرداته المعنوية ، فقد يستقى تلك المفردات من واقع الحياة اليومية المزدحمة ، أو من التقارير ، أو ـ كما فى (هاتف المغيب) ـ من الأصول التراثية . لكن المهم فى الأمر ، كيف يتم تشكيل تلك المفردات وتوظيفها فى بنية النص الروائى .. ومن الممكن أن نضع مجلدات فى بيان الأصول التراثية للتكوين البنائى فى (هاتف المغيب) لكن الأهم ، هو بيان توظيف هذه الأصول .. الأصول ..

*

كان النعاس يغالبنى ، وقد وضعت الكفّ اليمنى على اليسرى ، وملت برأسى إلى المكتب المزدحم بالكتب .. شيئاً فشيئاً ، كنت أغوص فى بحر الغياب ، فتخفت عندى الحوارات ، وتتلاشى الصور .

« الزمن الآخر »
بين التاريخ واللغة

عبدالعزيز موافى

« كلما كان الأدب عظيماً .. كان شخصياً » [1]

لوسيان جولدمان

يقرر جولدمان أن الفردية الاستثنائية للفنان هى وحدها التى تستطيع أن تفكر ، وأن تعيش رؤية الكون حتى منتهى عواقبها . فالتفاصيل الصغيرة والحميمة لدى الكاتب من الممكن أن تؤلف قيمة للعمل الأدبى ، وخصوصاً الرواية [2] . ولكى تصبح الرواية شخصية ، فإن على الكاتب ألا يعتمد على الحقيقة المعاصرة وحدها فى استدعاء التفاصيل ، لكن ذاكرته الشخصية هى التى ينبغى أن تقدم له تلك التفاصيل ، التى تكون مبعثرة فى الزمان والمكان ، ليقوم بترتيبها حسب تصميمه الأدبى . وكلما تفوقت تلك الذاكرة ـ باعتبارها وعاء التجربة ـ على ذاكرة الواقع التى تقدم حقائق مجردة عنه ، كان العمل فى النهاية .. شخصياً .

وإذا كانت الفلسفة ـ حسب هيجل ـ هى معرفة بالتصورات فإن الفن معرفة بالصور[3] . ولأن الحلم الإنسانى ـ بوصفه فكرا ـ يدخل ضمن سياق التصورات، فإن كتابته تنقله إلى مستوى الصور. فكيف يمكن تحويل الزمن والعالم من أفكار إلى صور ؟

إن رواية (الزمن الآخر) محاولة للإجابة على هذا التساؤل. فإذا كان الزمن الكونى فى الرواية يتحول إلى ظاهرة إنسانية ويصبح «تاريخا» ، فإن هذا التاريخ بمعنى ما هو الإنسان مضافا إلى الزمن [4]. وإذا كان العالم هومجموعة من الظواهر الفيزيقية، فإنه حين يضاف الإنسان إليه يصبح «واقعا» . فالزمن والعالم فى الرواية شخصيان، بل منحازان بدرجة أو بأخرى إلى الكاتب. وإذا كان العالم منحازاً إلى خالقه ـ الكاتب ـ فما هذا العالم ؟

من خلال الرواية نجد أن هناك تصورا للعالم ثنائى التركيب [5] :

ـ عالم عابر : يتأسس على الوقائع والظواهر الخارجية .. عالم الآخرين.

ـ عالم مقيم : يتأسس على الأحاسيس والأحلام .. عالم الإنسان الداخلي.

ربما كان طرح هذا التصور عن العالم هو مدخلنا الصحيح إلى عالم رواية (الزمن الآخر)، لما انطبعت عليه شخصية البطل من ثنائية الصراع بين متناقضاته الداخلية والعالم الخارجي.

و (الزمن الآخر) مرحلة تالية ومكملة لرائعة إدوار الخراط (رامة والتنين)، التى لم تكن سوى تعبير عن فرحه بالعالم، برغم الآلام الصغيرة التى طرحتها. وعندما انكسر هذا الفرح الرومانسى، وأصبح «الذبح متكررا ومبتذلا» فى هذا العالم الذى لا يكف عن الانهيار، فإن إدوار الخراط حاول أن يحدث كوة فى جدار هذا الفرح، كى يعاين منها هذا العالم مثلما يعانيه. لذا، فإن (الزمن الآخر) إلى جانب كونها شهادة على أن (اليأس الشخصى لم يعد بريئا)، فإنها شهادة على أن الفرح الداخلى أكذوبة موقوتة، لأنه (لم يعد لليأس الآن الحق فى أن يصرخ .. لأنه أصبح كاملا).

إن تلك النظرة إلى العالم الخارجي تؤكد أنها ليست رؤية شخصية، لكنها رؤية شخصانية تطغى فيها «الأنا» على «الذات» [٦]. وتتحدد تلك النظرة من خلال تحليل علاقات الرواية إلى :

ـ علاقات تربط عناصر الرواية.

ـ علاقات تربط أجزاء النص[٧].

حيث يقصد بعناصر الرواية ـ أية رواية ـ مجموعة العلاقات الجزئية التى تتحدد من خلال ترابطها ـ أو جدلها ـ رؤية الكاتب للعالم . أما أجزاء النص فيقصد بها «الزمان ـ اللغة» .

أولا : العلاقات الرابطة لعناصر الرواية

«ميخائيل هذا .. صديقك هذا .. مهندس ترميم أثرى ، أم شاعر ، أم ثورى مهزوم ؟ » بهذه الكلمات المحددة يصف حسن ـ زوج رامة السابق ـ ميخائيل ، فهل أخطأ ؟ إن ميخائيل نتيجة للصراع بين عالم الظواهر الخارجية وعالم الباطن يسقط تحت تأثير الإحساس بالإثم ، فيحيله هذا الصراع إلى شخصية مركبة تتوزع بين مجموعة من القيم المتناقضة : بين عقل العالم وإرادته .. بين عزلته الوجودية واغترابه الرومانسى .. ثم إنه يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة وهيمنة المطلق عليه . كذلك ، فإن الماضى و التاريخ ورامة هى ثلاثة أقانيم تشكل وحدة العالم الخارجي الذى يواجهه ، وهذه الأقانيم تستدرجه ـ هو الغارق فى عزلته الزمنية ـ إلى شراكها.

ميخائيل ـ الماضى / التاريخ

إن ميخائيل مسيحى ـ كأنما رغماً عنه ـ لأنه يؤمن بأن «ملكوت السماء مهما كان يحمله فى مخيلته فهو مايزال بعد على متناول ذراع». لقد وضع حياته فى نقوش ورسوم تاريخية ، كما أنه لا يملك إلا «المساطر والصياغات والورق». الا أنه برغم هذه السيمترية ـ وربما بسببها ـ يبحث فى العالم العابر عن القيم المطلقة (العدالة ـ الحب ـ السعادة) . وهو فى بحثه هذا يقع فى تناقض ؛ فبينما يرى أن هذه القيم ليست إنسانية «لأن كل ما هو إنسانى ملتبس وملوث» ، فإنه ينفى عنها فى الوقت نفسه أن تكون قيماً مطلقة ! !

إن هذه التناقضات التى تتنازع شخصيته يمكن ردها إلى بحثه الدائب ـ بوصفه قبطيا ـ عن هويته التاريخية . وهو فى هذا البحث يضخم «أناه» الهاربة فى قطارات التاريخ المتعاكسة «الفرعونية ـ الإسلامية ـ العربية ـ الكونية». وعندما تفشل تلك الأنا فى مشروعها التصادمى مع العالم ، فإنها تتخطاه ـ عن طريق الاحتماء الرومانسى بالماضى ـ إلى «الذات» التى تصبح منبع الحقائق الإنسانية الكبرى .

ولعل أكثر ما يعانيه ميخائيل ـ أو يعانى لأجله ـ هو قبطيته ، تلك القشة فى بحر مائج من الغزو التاريخى المستمر والمدمر . وهو حين يحاول ترجمة تلك القبطية ـ والمقصود بها المصرية ـ إلى مفاهيم العصر ، فإنه يعجز عن ذلك ، لأن النص التاريخى نفسه عاجز عن ذلك:

«نعمتك يا إيزة الليلة .. واستعادة مجد أوزير وقومة تحديه ، بينما المعركة قد حتم على خسرانها . لأوزير كمال الفقدان ، وقد بترت عنه الحقيقة . إليك تاريخ شهوتى المنتصب أعمدة وصروحا ، يقطر بدم مآله النضوب على الشقاف والبرديات . لا أريد أن أقرأها الآن على مسامع الشمس ، بعد أن نالها العطب قليلا بخراب الزمان» .

فأوزير ـ رمز العدالة المطلقة ـ قد خسر معركته الأرضية وأصبح عليه أن يصفى حساباته مع هزائمه الإنسانية من خلال انتقاله إلى صيغة إلهية ، بعد أن عانى من كمال الفقدان الإنسانى . أما ميخائيل المسكون ـ بأرضيته ـ فلا يستطيع أن يسوى حساباته مع تاريخه الشخصى ، الذى يحتشد له من خلال «شهداء دقلديانوس ، باسم المسيح وتحت شارة الصليب .. فى صلصلة النواقيس ، والتجريس .. بتحملهم شعاراً بوزن خمسة أرطال ، وتوجيه وجوههم صوب كفل البغل ، فى المسوح السوداء والعمم السوداء» . إن هذه الرموز المجهضة تفسد عليه حاضره ، فيصطنع فى حيلة ـ كيخوتية ـ رمزاً معاصراً يحاول أن يترجم به ماضيه المفقود :

«ليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية . ليس فقط خليفة القديس مرقس . هو أيضا رمز .. بل أكاد أقول الرمز الوحيد الباقى منذ آلاف السنين» .

إن العطب المادى الذى أصاب النص التاريخى ، هو عطب داخلى أصاب ميخائيل الذى يقرر فى رواية (رامة والتنين) أن حبيبته «دائما واحدة .. مقدسة وحميمة ، ومستباحة ومبذولة لشىء غريب لا أعرفه ، بل أعترف به» ، وبالتالى فإن عطب النص وخراب الزمان ـ ومن بعدهما التجريس ـ يفسدان عليه توقه الرومانسى إلى الماضى ، ويجبرانه على أن يظل مستنفراً ـ فى غياب حبيبته ـ لحالة النفى التاريخى «الكلام عنى كأقلية يغيظنى ، ويثيرنى .. لسنا أقلية .. نحن أهل هذا البلد . وبهذا المعنى فإن المصريين جميعا قبط ، بغض النظر عن دينهم» . وهو يحاول الانطلاق من منفاه لاستعادة «الزمن/ الهوية» ، وهنا تكمن مأساته الحقيقية . إن نقطة انطلاقه تكون دائما خلفه وليست أمامه . لذلك فهو حين يشاهد بعض الأنتيكات والنقوش الأثرية « يحس أنه قد عاد من حافة الغربة ، وأنه فى أرضه القديمة » . حتى علاقته برامة تخضع لتلك النظرة إلى الخلف ، حيث تستحيل إلى علاقة زمنية تربطه بالماضى ، أكثر مما يرتبط بالحاضر :

« كان قد عاش طوال عمره غريبا عن أرض وطنه ، وعرف لحظتها معنى أن تقول له امرأة يحبها: ياحبيبى .. عرف بين ذراعيها الخمريتين ـ لأول مرة ـ طعم أن يكون فى أرضه » .

والماضى بالنسبة لميخائيل يسير فى اتجاهين متوازيين : اتجاه قبطى ، واتجاه مسيحى. والقبطية وإن كانت تمثل هوية له ، فإن المسيحية تشكل فلسفته . وهو من خلال نظرته المسيحية إلى العالم ، لا يعانى ازدواجيته الحادة التى يعيشها بوصفه كائنا ثنائى الطبيعة . فهو يسمو بروحه فى محاولة للتوحد مع المطلق ، ثم ينحدر بشهوانية إلى درك الجسد . ومن خلال هذه النظرة أيضا ، فإنه ـ فى الجانب المثالى منه ـ يبحث عن القيم فى عالم لا يكف عن الانهيار ، إلى الدرجة التى يدين فيها حتى نبل العنف المضاد : « باسم أى براءة يرتكب العنف ؟ » . لذلك، فإنه يدير

خده الأيسر للعنف السلطوى بعد أن أدار وجهه بأكمله بعيداً عن حلمه بالثورة . وعندما يراوده هذا الحلم القديم بين آن وآخر ، فإن نظرته المسيحية تشكل رؤيته للحقائق : « للأنبياء والثوريين والذين يريدون تغيير الإنسان والعالم وجه الحنان القاتل » ! !

وإذا كانت النظرة المسيحية تسيطر على الجانب المثالى منه ، فإنه فى جانبه المادى يقدس عنفه الجسدى : « تقول رامة : هل تعرف أنك جرحتنى .. ليلتها ، وجدت نقطة دم علىّ » . فالعنف الذى يرفضه فى الجانب المثالى منه ، يمجده فى الجانب الفيزيقى . وهذا التناقض ـ الذى يؤكد ثنائيته ـ إنما هو تعبير لاواع ، يستعيض فيه بذكورته عن ضعف موقفه التاريخى ، وكأنها البديل الوحيد المتاح أمام عنّته التاريخية.

ميخائيل/ رامة

« إن العمل الخلاق للفنان ، هو تحويل جمالى لرغباته الجنسية » [٨].

فرويد

إن سلطان النظر إلى المرآة يحيل « الأنا » إلى « الآخر » ويبقيه على مسافة ما يستطيع أن يراه لكنه لايملك أن يتوحد به [٩] . وتظل رامة مرآة لميخائيل ، لكنه حين ينظر إليها لا يرى نفسه ، بل يراها هى . وتبقى بينهما مسافة تسمح بالرؤية لا بالتوحد « حتى فى أوج شهوات الجسدين اللذين لا فرقة بينهما أبدا ، ولااندماج » . وتتسع المسافة بينهما بامتداد خمسة رجال ، يقفون حائلا بينه وبينها ، أو بالأصح بين ميخائيل « القديم » المتشكك الذى يؤمن بالواحدية فى الحب ، وميخائيل الذى تريده رامة ، وهنا يعيش بين ماضيين : ماضيها الذى يعذبه ، وماضيه الذى يقهره . وهو لايستطيع أن يتخلص من هذا الكائن القديم الذى يستعمره ، أو هو لا يريد ذلك . إنه يعانى من الغزوات الكثيرة التى سلبته تاريخه ، وبالتالى لايستطيع الاستسلام لتعرض حاضره لذكرى غزوات أخرى تسرق آخر أحلامه ، أو على الأقل تتركها له شائهة . لذلك ، تظل المسافة بين ميخائيل وحاضره ـ الذى تمثله رامة ـ معادلاً « اللافرقة » التى تساوى دائماً « اللااندماج » .

والرواية تقدم رامة باعتبارها تمتلك وعياً مفارقاً لنشأتها الأرستقراطية : « كانت جدتى تسافر إلى باريس كل سنة فى الصيف .. وتأتى لى بجهازى كاملاً » . وهى ـ برغم هذا الوعى المفارق ـ تتوزع ما بين تصديق مثالها الثورى وتصديق غرائزها : « أنا أداة جنسية ممتازة » .

إن عمل رامة وثقافتها ونضالها ، كل ذلك لايلغى خصوصيتها الجنسية ، بل على العكس يشحذها . ولأنها ثائرة بطبيعتها ، فإنها لا تقيّم سوى بجسدها . وهى حين تخلع حزام عفتها الجنسية ، فإنها تتمسك بحزام عفتها الأخلاقية : « عندما يصبح الجسم حراماً وعورة وقذارة دنيوية ، فأى فقر وأى جفاف كامل فى الروح ، وأى قسوة للعقل باسم الطهارة الشكلية ، باسم نسك مزعوم أنه مقدس » . وإلى جانب ذلك ، فإن رامة نوع فريد من النساء ، فهى تستطيع أن تبهج رجلها حتى تصبح بالنسبة له « فعلاً لا نقصان له » . وهى حين تتمتع باستقلالها وحريتها ، فإن ميخائيل يبدو إلى جانبها ـ على غرار النساء ـ كائنا رقيقا ، أكثر منه مسيطراً ، رد فعل أكثر منه فعلاً . وهما إذ يتبادلان موقعيهما ، فإنها تظل مصممة على امتلاك زمام المبادرة بينهما ، حتى فيما يتعلق بإنهاء العلاقة المنتظر :

« لى رجاء واحد عندك .. عندما تجئ اللحظة لا تفعلها أنت ، لا تقلها أنت .. دعنى أنا الذى أقطع » .

ولأن ميخائيل يؤمن بالبعث والتكرار الأبدى ، فإنه يبتعث رموز ماضيه من خلال رامة « عشتروت

ـ إيزيس ـ مريم العذراء » . كما أنه يعيش معها هويته المفقودة : « ما من أحد يجعلنى أشعر بقبطيتى مثلك . فى العادة أنساها ، وأنسى أننى قبطى .. لكننى ـ معك ـ أعيها فجأة » . وعندما تستفسر منه عن أسباب ذلك يقول : « لأنك أنت .. لأنك مصرية .. المهم أحس معك بقبطيتى .. ولا أعرف كيف أقول هذا ». إن فى تعبيرى : « لأنك مصرية » و « لأنك أنت » جلاء لمشكلة ميخائيل التاريخية التى يمكن أن تترجم التعبيرين معا إلى كلمة واحدة : الهوية . لذلك فإن « شهوتى ووجدى .. يقينى وعطشى ـ توحدى وانشقاقى عبر السنين التى لا عدد لها ، ثم همى وحياتى الباطنة .. كل ذلك أتخلص منه معك » ، « حتى فى أقسى أيام التغريب والاستغراب ، أحس معك بهذا الانتماء الذى لايكون له اسم ». ورامة ـ بذكاء الأنثى ـ تدرك ذلك ، لذا فإنها عندما تجهض نفسها ، تقول : « ولدنا الجميل الذى لم يأت .. كان سيجمع كل عناصر مصر ». وبالتالى ، فإن فقد ميخائيل لابنه « حورس » يؤكد انشقاقه عبر السنين التى لا عدد لها . ولئن كانت رامة تستطيع أن تلئم شقاقه ، فمن سوف يثأر له ؟

إن ارتباط ميخائيل برامة أكثر مما يخضع للأخذ والعطاء المتبادل والمتساوى بينهما ، يخضع للتكامل بين تناقضهما . ويمكن أن نوضح هذا التناقض على النحو التالى :

ميخائيل	**رامة**
كائن مركب	كائن بسيط
فقدان الهوية التاريخية	وجود الهوية التاريخية
طوباوى ـ رومانسى	واقعية ـ علمانية
الإيمان بالبعث والتكرار	الإيمان بالحاضر فقط.

وإذا كان « التوحد معها بالجسد مطلقا » ، فإن التوحد معها ـ من خلال هذا التناقض ـ اتزان . ومن خلال هذا التناقض فإن رامة تعرى التباس فكرتى الثورة والإحساس بالإثم المسيحى لديه ، حين تواجهه :

« بل أنت الذى تحكى عن حلم مستحيل ،
فيه شريان عقلانى وشريان مسيحى ملتبسان .. أنت تحكى عن حلم مستحيل بقدسية ما، وحرمة ما ، لا يمكن أن تنتهك للجسم البشرى .. أنت تقول إن العنف .. أى عنف ـ لامبرر له ، وجريمة ».

ولعل أهم مظاهر التناقض بين ميخائيل ورامة يتمثل فى نظرة كل منهما للزمن ، فبينما الزمن دائرى وممتد بالنسبة لميخائيل ، فإنه بالنسبة لرامة زمن خطى. إن كلا من الماضى والمستقبل لا وجود له داخل ذاكرتها ، فهى تعيش الحاضر فقط « وهى بهذا المعنى واقعية وعلمانية » . ورامة ـ من خلال هذه النظرة ـ تفاجئه بعد فراق امتد ثمان سنوات بأن « القربى الجسدية لابد أن تبنى من جديد » . ولأنه كائن مركب ، فإن بساطتها تأسره . وهى ـ برغم نشأتها الأرستقراطية ـ تتعامل معه من منطلق هذه البساطة بوصفها « بنت بلد ». إن تعبيراتها على النقيض تماما من ثقافتها : « زارنا النبى ـ سألت عليك العافية ـ البساط أحمدى ـ خدامتك رامة ... إلخ». وهى كما تعرى فى لحظة الوجد من كل ثيابها ، فإنها كذلك تتخلص أبدا من كل ما يعوق حريتها وبساطتها فى التعبير : « قال لها فيما بعد ، إنها تعمل أحسن ما تعمل ، وهى متجردة إلا من الجوهريات العارية » . إن تلك الجوهريات العارية هى ما تجعل من رامة نفسها .

ميخائيل الذى « يحمل رمح دون كيخوت المثلوم ، بيد دون جوان واحدى العشق » يعانى من أحاديته فى العشق ، فى مواجهة تعدديتها . فهى ـ على حد تعبيرها ـ إحدى عابدات القمر [١٠]. حيث يتخذ الجنس مظهره الإلهى المقدس الذى تصبح التعددية فيه إرادة إلهية. ولعل توزع رامة ما بين تصديق مثالها الثورى وتصديق غرائزها، هو الذى يفسر تلك التعددية . فعندما

فشل حلم ميخائيل القديم بالثورة ، فإنه التجأ إلى ميتافيزيقاه ، لأنه واحدى الحلم مثلما هو واحدى العشق. لكن هذا الحلم نفسه ـ بالنسبة لرامة ـ ليس مشروعاً قابلاً للفشل ، لكنه واقع مؤجل ، وقابل للتنفيذ. ولأنها تعددية ، فإنها لم تتخل عن حلمها القديم لكنها استبدلت بحلم الثورة الإنسانى المؤجل واقع ثورى جسدى ومحايث . وتلك الإحالة هى ثورة تقوم بها لحسابها الشخصى ، وتقود فيها جسدها لتحطيم الأغلال التى حاصرته خلال قرون طويلة . ورامة تهدف من إعلان هذه الثورة الفريدة أن تسلب الواقع « أعز ما يملك » ، من خلال انتهاك « أنوثة النص ».

بالرغم من إيمانها بالتعدد فإن ميخائيل يعرف أنه يحبها أكثر مما تريد . ربما لأنها بسيطة .. وربما لأنها واقعية .. أو لأن صدقها من نوع آخر يختلف عن صدقه . لكن المؤكد أنه يحبها لأنها « فريدة ، وغير متكررة » . إن فرادتها تكمن فى أنها تستوعب كل متناقضاته من خلال تناقضهما معاً . فهما أشبه بحدى المقص .. كل منهما يسير فى اتجاه نقيض لكن .. إلى التقاء .

ولأنه واحدى العشق فإنه يحاول دائماً امتلاكها . ولأنها رامة ، فإنها تظل غير خاضعة للتأميم الشخصى .

العلاقات الرابطة لأجزاء النص

ثنائية الزمن :

« إننى أؤمن ـ وكأنما رغماً عنى ـ بالبعث والتكرار الأبدى » .

ميخائيل

إن ميخائيل الذى يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة ـ بمفهومها المادى ـ وهيمنة المطلق عليه ، لا يدخل أبداً لحظة اختيار بين طرفى الصراع ، لأنه قد اختار بالفعل . إنه ـ على العكس مما تدعيه رامة ـ ليس كائناً عقلانياً ، لكنه كائن ميتافيزيقى. فهو ـ مثل الملك الكاهن ـ يحمل غصنه الذهبى ويظل دائراً حول شجرة الغيبيات ، محاذراً أن يسقط غصنه ، أو أن يقتله العقل .. آخر العبيد الآبقين [11] . إن دورته الدائمة حول تلك الشجرة ، هى التى تشكل نظرته إلى الزمن .

وميخائيل يخضع لكل من :

العالم العابر : الذى يحكمه الزمن الموضوعى .

العالم المقيم : الذى يحكمه الزمن الشخصى .

وهو ـ نتيجة للصراع بين العالمين ـ يعجز عن السيطرة على الزمن . وهنا تتدخل شجرة الغيبيات لتطرح له ثمرة للزمن ، من خلال تزاوج نظرتيه : نظرة الموروث ، ونظرة الوافد « الذى له قوة الموروث » .

وبرغم أن ميخائيل يتساءل : « من أين لى بنعمة الإيمان ؟ » فإن هذا التساؤل يشير إلى توكيد تلك النعمة ، لا نفيها . فالزمن الموضوعى ـ نتيجة لإيمانه ـ يستحيل داخل ذاكرته الباطنة إلى زمن إلهى .

إن نظرة الموروث ـ القبطى والمسيحى ـ إلى الزمن، تعتمد أساساً على تجاوز الزمن الموضوعى من خلال « تأبيد » هذا الزمن . والزمن من هذا المنظور مجرد وسيلة ليس إلا للعبور إلى ملكوت السماء ، انتقالاً من صيغة « ابن الإنسان » إلى صيغة « ابن الله » التى تحمل بذور خلودها الأبدى . إن هذا التجاوز ما هو إلا فرار من العالم العابر ، حيث القيم ملتبسة وملوثة ، إلى العالم المقيم الذى يسيطر عليه الزمن الإلهى .. الخالد والأبدى . فالخلود والأبدية هما تاريخ الآلهة الذين يحملون صفات مطلقة ، أحادية الاتجاه « العدل ـ الحب ـ السعادة ... » ، التى لا يشوبها الالتباس أو التلوث . وتلك النظرة الأبدية هى التى تسيطر على ميخائيل فى جانبه الغيبى : « لم أعرف الحرية الكاملة

إلا حين رضت نفسى على أننى قد فقدتها بالفعل .. فقداناً كاملاً » . وفقدان رامة الكامل مرادف لكونه فقدانا « أبديا » ، لأن الحرية الكاملة « أو المطلقة » لاتوجد إلا فى الأبدية . وعندما يصبح « كل قتيل خالداً ، وكل قاتل خالداً » ، تنتقل صفة الخلود من الأرضية كى تصبح صفة لاهوتية ، لأن كلا من القاتل والقتيل أبديان . ولأن الخطيئة الثانية ـ خطيئة قايين ـ قائمة ومستمرة ولا تنتظر « المخلص » ، لأن الخلاص لن يتأتى إلا بالتخلص من الواقع الإنسانى نفسه ، حيث يتم الاحتكام إلى ابن الله ، فيما فشل فيه ابن الإنسان .

وميخائيل ـ على الجانب الآخر ـ يتعامل مع الزمن فى مواجهة العالم العابر ، من خلال كونه دورات متعاقبة ، يتخللها نظرة رجوعية إلى الماضى ، وهو بالتالى ينقل الزمن إلى مستوى التاريخ . لذلك، فإن رموز الماضى تكتسب قدرتها على التواصل من خلال المزج بين الأبدية والتعاقب : « هل جف نهدك يا إيزيس ؟ أحقا نضبت حلمته ؟ بل قوتك وخصوبتك وحنانك لايغيض » .

ودائرية الزمن هى بالأساس رؤية إسلامية ، تعتمد على نص « من يجدد دينها » . وهذه الرؤية الوافدة ، أصبح لها ـ من خلال حوار خمسة عشر قرنا ـ قوة الموروث . ودائرية الزمن ناجمة عن إيمان ميخائيل بـ « البعث والتكرار الأبدى » . وهذا ما يجعل من الماضى زمناً للوحى ، وحاملا للخلق الأكمل . إن كلا من الحاضر والمستقبل ليس إلا صورة مكررة من هذا الماضى ، قد تختلف عنه ، لكنه اختلاف تفاصيل لااختلاف حقائق . لذلك، فإن ميخائيل يشعر « أن تقلب الهواجس ، والاعتراف بالإيمان والخطيّة ، من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، كل مرة ، هو تكرار يكاد أن يكون آليا » . كذلك ، فإن الانتقال من « الهدر والسقوط ، إلى التوفز والخفة والطيران بالفرح، كل هذا قديم جدا » . إلا أن ميخائيل عندما تنتابه سعادة الآلهة فإنه يتبنى مرة أخرى نظرة الموروث ، حيث يلتحق زمنه الخاص بالأبدية « حيث الكلام والحب من جديد ، والحكايات ، وتكاشف الجسدين ، والأحاديث التى لاتغيض ، كلها لا تحدث فى زمن .. إيقاعها لا زمن فيه » .

إن هذا المزج المستمر مابين دائرية الزمن وتجميده عند « لحظة الأبد » ، هو نتيجة طبيعية لرفض ميخائيل سيطرة العالم العابر عليه ، كما أنها توكيد على سيطرة الحس الميتافيزيقى على عالمه المقيم . لذلك ، فإن خيالاته تتخذ أشكالا أسطورية عدة . لقد كان ميخائيل فى لحظات الحب يشعر مع رامة بـ « المجد » ، حيث تنتفى الحاجة إلى أوراق التين « لأنه ليس فى الحب سوءة .. بل مجد » . ولأن المجد للآلهة ، فإن زمن ميخائيل المجاوز للإنسانية ينتقل إلى «عدن المفتوحة الأبواب إلى مالانهاية » ، ثم يستحيل إلى الأبدية : «هذه اللحظة الخاطفة ، ليس فيها زمن .. هى الأبد .. هى الباقية .. هى المطلق » . وهنا ، ينتقل ميخائيل بعالمه العابر بأكمله ليصبح عالما مقيما ، من خلال الانتقال بالزمن الموضوعى ، كى يصبح زمنا إلهياً : « الخلود خدعة ؟ والديمومة حلم طفل لا يريم ؟ هما معنى بلا انتهاء » .

إن هذا الانتقال المستمر من الدائرية والتكرار إلى الأبدية والخلود ، هو انتقال دائم من الماضى الإنسانى إلى المستقبل الإلهى ، حيث يتحول حلم ميخائيل الطوباوى بالثورة إلى حقيقة واقعة ، ولكن .. فى الأبدية .

وفى المسافة بين مستقبل وماضٍ ذوى طبيعتين مختلفتين ، فإن الحاضر لايستدل عليه إلا من خلال صيغة غائبة ، ومفترضة .

للغة/ الحدث الضد

« إن عشقى لهذه اللغة .. هو نوع من عشق الخونة ».

رامة والتنين

إن ما يميز أعمال إدوار الخراط أنها تفتقد تماما إلى الحبكة بمفهومها الأرسطى [١٣]. وفقدان الحبكة ناتج أساسا عن افتقاد عنصر السببية بين الأحداث الجزئية ، وبالتالى فإنها تفتقد الحدث الكلى . فهذه الأعمال ليست سوى هواجس وتخيلات فى لحظات عصيبة من حياة البطل الذى يتنازعه عالمان : عالم الواقع الذى يحيط به ويهدد بابتلاعه ، وعالم الخيال الذى يقيم به دون أدنى أمل فى اختراق حصاره [١٤]. فعالم الواقع أقرب إلى دائرة تضيق باستمرار حول هذا البطل أما عالم الخيال ـ الملىء بالأحلام ـ فأشبه بدائرة تتسع باطراد حول مركزها الذى يقبع فيه البطل ، فتستحيل الأحلام ـ مع هذا الاتساع اللانهائى ـ إلى نوع من الفصام . وتأتى محاولة البطل للخروج من الدائرتين المتعاكستين وإيقاف نموهما السرطانى ، لتوسع دائرة الواقع وتضيق دائرة الحلم . وإدوار الخراط ينيط باللغة للقيام بهذا الدور . وبالتالى ، فإنها تتنحى عن وظيفتها الإبلاغية ، كى تحل ـ فى انتفاء الحبكة ـ محل الحدث نفسه ، وتصبح وحدها هى العنصر المهيمن داخل العمل ، ووسيطا ما بين الحلم والواقع [١٥] .

وإدوار الخراط ـ الذى يختفى خلف بطله عادة ـ حين يصف عشق ميخائيل للغة بأنه « عشق الخونة » ، فإن تلك النظرة الخيالية للغة هى التى تجعله يحاول انتهاك قانونها السائد ، فى محاولة لخلق لغة داخل اللغة ، أو لغة ضد اللغة . فإذا كانت لغة « الوافد » تقدم لكل معلول علة ، فإن « لغة الانتهاك » تعتمد على الجمل المبتورة التى تفتقد عنصر السببية بين أجزائها . وهذا البتر هو الذى يدفع القارىء ـ المهيأ لإعادة إنتاج العمل ـ إلى محاولة ملء الفراغات داخل هذه الجمل ، وبالتالى الدخول دون وسائط إلى وجدان البطل نفسه ، ومعاينة دائرتى الواقع والحلم فيه .

ورواية (الزمن الآخر) تبدو بأكملها كأنها عبارة شاسعة ، واحدة وممتدة ، ذات قدرة توليدية تجهلها اللغة العادية ، وتتضمن ـ بشكل ما ـ مبدأ التوالد الذاتى للنص [١٦] .

وهذه القدرة بقدر ما تعطى أفقا دلاليا أوسع للنص ، فإنها قد تحيل هذا الأفق الأوسع إلى أفق مفتوح ، يحتمل الإضافة كما يتقبل الحذف . لذا ، فإن إدوار الخراط ـ بعشقه الخائن للغة ـ يحاول السيطرة عليها ، حتى تبادله العشق ولا تبادله الخيانة . ولأنها محاولة ناتجة عن وعى ، فإن لغة إدوار الخراط ـ على العكس من تصور بارت [١٧] ـ هى مزيج مركب من الاندفاعة و « النية » . ولعل النية ـ أى التصميم المسبق الناتج عن وعى ـ تبدو فى هندسية الجملة بما تحتشد به من الفواصل ، والإسراف فى استخدام الجمل الاعتراضية ، ثم فى تقطيع الجمل على هيئة الأسطر الشعرية ، وفى التقديم والتأخير ، ثم فى استخدام ظاهرة « التجنيس » بشكل كثيف :

« .. أما هو ، فقد استهزأ بما آل إليه مآله ، إذا أدجت عليه الأشجان ، وألوت به آمال موؤودة ، وتألبت عليه آكام الآلام ، فأولها بأنه ينوء بإرث أثم مؤثل الأواسى ... إلخ ».

إن استخدام « التجنيس » [١٨]. فى مقاطع اعتراضية عدّة ـ حيلة تاريخية ، أكثر منها أدبية . وهذه الحيلة تضعنا فى مواجهة ثقافة الوافد ، بتهالكها على المؤثرات السمعية للغة . وبالتالى ، فإنها تعطى الكاتب الحق ـ بعد أن تعاطفنا معه ـ فى الخروج على تلك اللغة ، بما لها من مظهر تاريخى مقدس ، بل رفضها . أى أن هذه الحيلة تحمل ـ ضمنيا ـ تلميحا إلى إعادة

إنتاج ثقافة الوافد ، التى لا يجب أن يعدو عشقنا لها « باعتبار أن جميع المصريين قبط » إلا أن يكون نوعا من عشق الخونة .

والنية ـ وإن كانت تنتج التجنيس ـ فإنها أيضا تنتج « التوقيع » ويقصد بالتوقيع الإتيان بكلمة واحدة ، أو بمقطع صغير ، بعد مقطع أو مقاطع طويلة ، حيث تكون الكلمة ـ أو المقطع ـ هى « قفلة » تامة للمعنى [١٩] :

« فى الغضب والضيق والوجع ، وهما يصعدان السلم ، رأى فى الواجهة الزجاجية على الحائط الذى يرتفع معهما على السلم، بين جرادل البحر الصغيرة الحمراء ، وجواريفها ، والكراسى القماشية ، وشمسيات البحر الملونة ، وكل عينات حواشي الوعد بإجازات الشاطىء ، ورمالها وأمواجها المزدحمة ، رأى مايوه بيكينى مختزل (كذا) جدا » .

وعندما تنتقل اللغة لتصبح نتاج اندفاعة ، فإن الراوى يعهد إلى ذاكرة بطله ، وإلى مونولوجه الداخلى ، بمهمة توسيع الإطار الزمنى للرواية ، بحيث تدخل فيه أزمنة متعددة ، ومتباعدة . ومن هذه الزاوية ، تبدو الرواية كأنها خليط من الأحداث . وتركيبة كهذه نجدها فى كل رواية تسعى إلى استعادة حياة بأكملها من خلال سرد أحداث قليلة ، وقصيرة المدى [٢٠] .

واللغة تنقسم بشكل عام داخل الرواية إلى : لغة سرد ، ولغة مونولوج ، ولغة ديالوج . وينتج عن هذا التقسيم ظهور ثلاثة مستويات للجملة : تفسيرى ، وانفعالى ، وإبلاغى . فالجملة فى لغة السرد تعتمد أساسا على المستوى التفسيرى . بينما تعتمد الجملة فى لغة المونولوج على المستوى الانفعالى . وعندما تنتقل الجملة إلى لغة الديالوج ، فإنها تعتمد المستوى الإبلاغى [٢١] .

والتقسيم السابق ـ لأغراض الدراسة ـ يعتمد أساسا على القاعدة العامة التى تربط كل جملة بمستوى ما ، داخل إطار الأغلب والأعم . ولعل التداخل الشديد بين لغتى السرد والمونولوج بالذات اللتين يصعب فصلهما بالتلقى المباشر ، هو الذى يجعلهما ـ فى أحيان كثيرة ـ يتبادلان مستوييهما .

ولعل أهم ما تتميز به اللغة عند إدوار الخراط أنها « لغة اعتراضية » ، نتيجة لازدحام الفقرة الواحدة بالكثير من الجمل الاعتراضية الكثيفة والمتعاقبة :

« فوضى الذكرى الفيزيقية ـ وحدها ـ حاضرة أبدا ـ تستعصى على التناول ـ وعلى التحكم ـ وعلى الإرجاع إلى الوراء ـ فيها تمرد ، وصلف لا يستذل » .

ففى الفقرة السابقة ، تكون الجملة الأساسية هى : «فوضى الذاكرة الفيزيقية ، فيها تمرد وصلف لا يستذل» . إلا أن هذه الجملة « القاعدة » تحولت إلى مايشبه الاستثناء ، حين احتشدت بخمس من الجمل الاعتراضية ! !

إلى جانب السمات السابقة ، فإن اللغة داخل الرواية لها ملامح متميزة ناتجة عن ثقافة إدوار الخراط المتأثرة بكل من : الموروث ، والوافد الذى له قوة الموروث . فالموروث (القبطى والمسيحى) يحيل الكاتب إلى تراثه القبطى (الأسلوبية الفرعونية ، خصوصا كتاب الموتى) ، ثم إلى تراثه المسيحى (اللغة الإنجيلية ، واللغة التوراتية) . أما ثقافة الوافد ، فإنها تحيله إلى اللغة الصوفية .

إن الملمح القبطى للغة الرواية ـ الذى لا يختلف عن الملمح المسيحى ـ يعتمد أساسا على « تأبيد » الزمن ، وتقديس الموت ، وتمجيد الآلهة . ومن خلال تلك النظرة تبدوالحياة بأكملها ـ وكذا العالم ـ مجرد

طيف عابر . وهذه النظرة هى التى تصبغ النص بالملمح الجنائزى : « أرضى الطهور .. عندما يدخلك رمح رع المشرع الحارق تتقدسين ، وكل الاستباحات تتطهر » ، « أريد نظرتك إلى باقية فيما وراء الجسد .. فيما وراء الموت القريب .. ليس لنا موت كلانا » ، « فى الحضور الدائم للزمن الآخر ، أراها فى نقائها » ... إلخ .

أما الملمح الإنجيلى فلا يختلف دلاليا مع النظرة القبطية ، الا أنه على المستوى الأسلوبى يعارض لغة العهد الجديد : « كأنه يرى ـ من فوق ـ جموع الشياطين الصغيرة تتزاحم حول فوهات المغاور الآمنة بمحبة الرب » ، « كان آدم الأول النورانى هو العقل . أما آدم الثانى فقد كانت له هبة الروح ، وظهر فى اليوم السادس . وكان آدم الثالث أرضيا ، وظهر فى اليوم التاسع والأخير ... » ، « العيد لا يأتى بعد ، على أننى أقيم له صلاة البرمون ، التى تمجد الأفراح البائدة القائمة الترانيم ».

إلا أن تأثر الرواية بلغة التوراة ، ينتقل ليصبح تشربا أكثر منه تأثرا . إن لغتى السرد والمونولوج حين تتبنيان المستوى التفسيرى ، فإن لغة العهد القديم ـ خاصة سفر الجامعة ـ تطفو على السطح : « اليأس قائم لا يحول .. كأصحاب الخرق والمرقعات أصرخ .. أيها الناس اقتلونى .. فيم تجدى الصيحة الساقطة سدى ؟ من أين لى بنعمة الإيمان ؟ » ، « مدينة الحدائق اللفاء أشجارها متدلية بثمار الخطية ، وجياد المركبات الصاهلة على رخام الطرق الملوكية ، مازال فى حنايا هذا الجسم المعذب فى البرية ، غاديا صوحته الصحراء وشهوة القداسة » ، « براهين القلب ليست بمنأى عن العطب ، لماذا الشماس وتثبيت الألم ؟ كلها لاتحتمل » ، «كل شىء يخوننى وأنا أخون كل شىء »، « إذا هربت من الرحمة ، فالرحمة تهرب منك » ، « يشق النداء قلبى شقين لا التئام لهما » ، « ليس إلا الحيف والجموح والانشداد والانتهاك ، ووطأ زهر القلب ، وقمع الوردة الساطعة » ، « فى هذه المحنة المتصلة ، حيث الفرح قليل . وحياتى ؟ هذا العطب فيها من الأول ... الآن طاحت الأحلام والمنى ، ودرست رسوم الأخيلة » ، « أعرف أنه ما من صوت يجيب على صوتى .. لا يسمعنى من أحبهم .. مازلت أضرب فى ساحة الأشواق الشاسعة ، لاأرى لها شطا ولاحافة ».

ولئن كانت النظرة إلى العالم فى سفر الجامعة تختزل إلى تعبير « باطل الأباطيل » ، الذى يتردد بشكلّ كثيف خلال النص التوراتى ، فإن تعبير « اليأس » يتخذ نفس الدور فى رواية (الزمن الآخر) : « اليأس قائم لايحول » ، « ولم يعد لليأس الحق الآن فى أن يصرخ . إنه كامل » ، « اليأس الشخصى لم يعد بريئاً » .. إلخ .

إلا أن تأثر الرواية بلغة العهد القديم ينتقل من حالة التشرب بسفر الجامعة ، إلى حالة التشبع بسفر نشيد الإنشاد ، خصوصا حين يسيطر الفرح على علاقة ميخائيل برامة : « أنت الفرح الذى فى هذه الحياة » ، « كأس من خشب ، مستوحش النبيذ أنت . طلبت نفسى فسفحتها لك » ، « جلست على عرش ساقيك الذهبيتين ، الذى تحيط به النيران والشاروبيم » ، «سريرى أخضر . عطرت فراشى بمر وعود وقرفة ، وحبك ثمرة حلوة فى حلقى » ، « رفع ساقيها العبلتين . استسلامهما هبة وعطية . الوردة السوداء المضرجة ، يلتفها الهدب المخملى الغامض . تفتحت له أوراقها الغضة ، التأمت عليه ، وتقطرت بنداها » ، « ألن يشرق علىّ نهداك ساطعين بأمجادهما ؟ » « بخور الصندل والمسك المضطرب الذى يصعد ، ويظل معلقا ، لا يصل إلى حضنك » ... إلخ.

والملاحظ أن السمة الأساسية فى تعامل إدوار الخراط مع لغة الموروث ، أن معارضتها تكون على المستوى الأسلوبى فى كل الحالات ، وفى بعض الأحيان فإن المعارضة تشمل المستوى الدلالى أيضا . وهذه السمة تنسحب على التفاعل مع لغة الوافد التى أصبحت موروثا بدورها . وإذا كان إدوار الخراط قد اختار رافد اللغة الصوفية بالتحديد من ثقافة الوافد لمعارضتها ، فإن هذا الاختيار لا يتعارض مع الإطار العام للموروث ، لكنه يكمله . فإذا كانت ثقافة الموروث تطمح إلى الفناء الدنيوى بغرض الخلاص ، فإن الصوفية تطمح إلى الفناء الدنيوى بغرض الوصول . ولغة الرواية لا تنحاز إلى رؤية صوفية بعينها ، لكنها كانت إطاراً لنظرات صوفية عدة ، على المستوى الأسلوبى أو المستوى الدلالى . والملاحظ أن بعض المصطلحات الصوفية تأتى بدلالتها نفسها : « الفرح ــ السكر ــ الأحوال ــ التحقق ــ الواحدية ــ ... إلخ » والرواية حين تعارض لغة النفرى على الأخص ، فإنها تهدف إلى المطابقة معها على المستويين الأسلوبى والدلالى : « أسلم نفسك لى ، تجد نفسك وتجدنى » ، « عندما أفر منك ، أفر إليك » ، « على شفتيك وحدها أصطلح مع اسمى . لاصلح لى مع غربتى عن نفسى » ، « حين أجدها أجد نفسى ، وحين أفقدها أفقد نفسى » . ونحن نجد مشابهة أحيانا مع أسلوب ابن عربى : « لأنك عند كمال التحقق ، تبقين شوقا غير متحقق . وصبوة قابلة للتمام » ، « متوهجة فى سريرتى .. جوهر واحد يحتمل المغايرة ولايحتمل إلا الواحدية » ، « أعب من النهل الطامى بالرحيق المسكر ، وأظل عطشان أبدا . ما أقسى حب الورد والظمأ .. اشتياق لا يسكن، ولا يهمد » . وعندما تنتقل العلاقة بين ميخائيل ورامة إلى ما وراء الفرح ، فإن شطحات أبى يزيد تلقى بظلالها على لغة الرواية : « عندما تسكنينى ، أشهد بنفيك . ولست بقادرة ــ وأنت معى كلية القدرة ــ أن تسلبيننى إياك » . إلا أن النظرة الصوفية الكلية يتم معارضتها بالتعبير : « سكر الهوى ، وسكر الخلود .. أنىّ لى أن أفيق من السكرين » [٢٢] .

إن معارضة لغة الرواية ــ دلالياً وأسلوبياً ــ لكل من لغتى الموروث والوافد ، تمثل سمة أسلوبية أساسية لدى إدوار الخراط بشكل عام . ولئن كنا قد عرضنا بعض النصوص ــ على سبيل التمثيل ــ لتأكيد تلك المعارضة ، إلا أن مجرد العرض ليس كافياً ، حيث تتطلب هذه الظاهرة دراسة لغوية مقارنة .. مستفيضة ومتخصصة ، مما يضيق عنه المجال فى هذه الدراسة .

الهوامش :

(١) **الواقعية فى الإبداع الأدبى** ، صلاح فضل ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٣٧ .
(٢) نفسه ، ص ١٧٥ .
(٣) **نصوص الشكلانيين الروس** ، ت : إبراهيم الخطيب ، ص ٢٥ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، المغرب .
(٤) **الرواية التاريخية** ، تأليف : جورج لوكاتش ، ترجمة جواد الكاظم ، ص ١٢٨ .
(٥) كتاب الكرمل رقم (٢) ، **محطة السكة الحديد** ، تأليف شمعون بلاص ، ص١٣٧ .
(٦) **الخطاب الروائى** ، تأليف : ميخائيل باختين ــ ترجمة محمد برادة .
(٧) نفسه ــ ص ٦١ .
(٨) **الواقعية فى الإبداع الأدبى** ، ص ٨٧ .
(٩) **الخطاب الروائى** ، تأليف ميخائيل باختين ، ت : محمد برادة ، ص١٦٣ ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة .
(١٠) وردت هذه العبارة فى الطبقة الأولى من الرواية السابقة **رامة والتنين** .

(١١) جيمس فريزر : **الغصن الذهبي** ، ترجمة : أحمد أبو زيد وآخرين ، جـ ١ ، ص٢٢١ .
(١٢) وردت هذه العبارة على لسان ميخائيل فى **رامة والتنين** ، الطبعة الأولى ، لبنان .
(١٣) كتاب الكرمل رقم (٢) صادر عن مجلة الكرمل ، ت : شمعون بلاص ، ص ١١٥ .
(١٤) نفسه ، ص ١٩ .
(١٥) نفسه ، ص ٧٤ .
(١٦) **قضايا فى النقد الأدبى** ، تأليف : ك . كالفن ، ترجمة : د . عبدالجبار المطلبى ، ص ٢١٧ .
(١٧) مفهوم بارت فى **الكتابة فى درجة الصفر** أن الفن نتاج اندفاعة وليس نتاج نية .
(١٨) يقصد بالتجنيس التشابه الشديد فى الصوت مع اختلاف المعنى ، وذلك فى مثل قول الأعشى :
ولقد غدوت إلى الحانوت يتبعني . شاوٍ مشلٌ شلولٌ شلشلٌ شولُ
ص ١٢٨ ، **بناء لغة الشعر** ، تأليف جون كوهين ، ت : أحمد درويش .
(١٩) كتاب الكرمل رقم (٢) ـ ص ٣٣ .
(٢٠) **التجربة الخلاقة** ، تأليف : س . م . بوردا ، ترجمة : سلامة حجاوى ـ ص ١١٧ ، دار الحرية بغداد .
(٢١) **الخطاب الروائى** ، ص ٢٢٠ .
(٢٢) النصوص الواردة للاستشهاد بين الأقواس كلها من رواية **الزمن الآخر** ولم يتم الإشارة إليها في الهوامش لكثرتها .

مراودة المستحيل وقصــد القيمــة

قراءة فى نص بدرالديب (من تجارب قمر الزمان)

ـ قصص واقعية من ألف ليلة وليلة ـ

السيد فاروق رزق

(من تجارب قمر الزمان ـ قصص واقعية من ألف ليلة وليلة) ، هو النص الذى يشغل الفصل الرابع (تقرير المستحيل) فى كتاب (المستحيل والقيمة) ، لبدر الديب .

ويضم النص نفسه أربعة كتب هى (ليلة المستحيل ـ جوهرة الضياع ـ مراتب الوجود ـ مرايا الماضى) .

وقبل أن تخدعنا مسألة الثنائيات ـ والرباعيات ـ لنقفز إلى استنتاجات مألوفة ومعروفة سلفاً ، فلنتأمل تلك التناقضات التى يحفل بها وبصراعاتها النص ، بل حتى العنوان نفسه الذى اختاره الكاتب لهذا الجزء من الكتاب (تقرير المستحيل) ، أو العنوان الجانبى للنص (قصص واقعية من ألف ليلة وليلة) . فذكر المستحيل بما يتضمنه من معنى معجمى يشير إلى التحول والتغير وما يوحيه فى عقولنا من خيالات غامضة وملتبسة دوماً ، كل ذلك يتناقض مع صورة الثبات والوضوح التى قد يشى بها عنوان : « تقرير المستحيل » .

ويضيف العنوان الجانبى تناقضاً آخر بين ما نعرفه ـ أو نظن أننا نعرفه ـ من « قصص واقعية » ، التى قد يتسع معناها ليشمل أنواعاً عدة ومتباينة من القصّ ، وبين قصص (ألف ليلة وليلة) التى تندرج تحت نوع محدد من الأدب الفولكلورى هو المعروف بالحكايات الشعبية . فهل هذه التجارب تمثل فعلاً قصصاً واقعية ، وأى معنى من معانى الواقعية هو المقصود ، وأى واقع تمثله ؟ أهو واقعنا .. أم واقع مَنْ كتبها ـ أو كتبوها ، أو هو الواقع النصى الذى تفترضه « تجارب » قمر الزمان نفسها ؟ هل يمكن تقرير المستحيل فى إطار محكوم بواقع ما ، أم أن المستحيل يفترض أيضاً واقعاً ما يتجاوز ثنائية الوجود والوعى به ، ويبدو برغم حضوره الدائم مستحيلاً هو الآخر ، لأن حضوره لا يعنى خضوعه وإمكان القبض عليه أو الإمساك به ، لكنه ينطوى أيضاً على قدر موجع وغير محدود من الغياب .

« ووقفت أرقب طائرى الأخضر

يتحرك على حافة النافذة

وجوهرتي في منقاره الأبيض

واضحة قريبة بعيدة كالمستحيل » .

كأن هذه هي إحدى الصور القبلية في لاوعى كل منا ، بل في لاوعى الكتابة نفسها . فكل كتابةٍ هي نفسها مراودة لذلك المستحيل ؛ حلم بالإمساك به ، لذا تمتد الأيدى بشوق له ولهفة عليه ، وشعور موجع بألم ممضٍ لا ينقضى ، وحرمان لا نهاية له ، ولا سبيل لتعويضه أو إنكاره والكفّ عن مطاردته .

هل نحن إذن إزاء أساطير قد صارت حقيقة معيشة وقريبة لراويها ومتلقيها المفترض ، ومن ثم أصبحت هي ما يعرفه كل منهما من قصص واقعية . أم أننا إزاء قصص واقعية تخفّت وراء قناع الأسطورة ، واستترت تماماً حتى امتزج الوجه بالقناع ، فما عاد لانفصالهما معنى أو حتى ضرورة ، بل صار كل منهما حكاية شعبية ، وواقعاً فردياً في آن ، وجهاً يختفى خلف نفسه ، أو قناعاً يتوارى وراء قناع آخر في دائرة لانهاية لها ولاتكرار فيها .

تلال التاريخ :

تبدأ « تجارب قمر الزمان » بحكايا أبيه الملك شركان « على تلال التاريخ » ،

« على تلال التاريخ

في غير ما هو مسجل من صفحات »

(ص٥٩) .

هكذا يكون الأب منفياً منذ البداية خارج الكتابة ، ومن ثم محكوماً عليه بالوجود الممكن ، غير قادر على أن يتحقق برغم امتلاكه « كل شيء » تقريباً « كانت له السيطرة والحق » . كان يملك ، لكنه لم يستطع أن يخرج من دائرة الزيف التي تحيط به ، من انقسامه إلى وجود ووعي محاصر بذلك الوجود نفسه .

« ولم يكن يرى في الأرض

بين البحور ،

غير ظلال نفسه التي لا تهدأ » .

وحين يقع الابن « قمر الزمان » في هوة الزيف نفسه يتساءل : « هل أصبحت أرى فلا أرى إلا نفسي ؟ » (ص٧٩) .

ويعرف أنه مقبل على خيانة الروح . وكأن الامتلاك والتذكر والتفاف الروح حول نفسها في صورة تأبى رؤية ما هو كائن في الخارج ، أو تعرفه والامتزاج به، هي خيانة أيضاً لهذه الروح نفسها لأنها تتضمن إنكاراً للوجود ، ونشداناً « لمستحيل بلا قيمة » .

كان الأب « يصنع في كل يوم حروباً

لم تكن لأحلامه حدود » .

وكأن تلك الحروب جزءٌ من أحلامه ، أو كأن أحلامه هي الحروب نفسها ، ولم يكن في حروب أحلامه أو في أحلامه التي كانت هي نفسها حروباً فعلية ، قيمةٌ تتعدى مجرد الفعل ، إنه « يفعل » ، لكن ليس لما يفعله من حروب أو أحلام قيمة تتعدى مجرد امتلاكه « السيطرة » ..

« وكنت أعرف ماذا يفعل ..

ولكن لا أعرف لماذا يعود أو يذهب »

(ص٦٢) .

وجود الملك شركان إذن كوجود الموج والعواصف والأعاصير ، تعرف ما تفعله ، وما يمكن أن تفعله ، لكننا لا نعرف أبداً ــ على وجه اليقين ــ لماذا ؟

« كان أبي كالشر المطلق

نصف الوجود » .

كأن الأبَّ قد ارتضى لنفسه أن يقضى العمر سعياً وراء مستحيل بلا قيمة » ،

« فى كل أرض كان أبي قد ترك خراباً

ليس بعده خراب » .

هل هذه هى النهاية نفسها التى تنتظر الابن حين يستبد به ..

« الشوق الأثيم

إلى محض المستحيل » .

أهذا الشوق « سعيٌ » لامتلاك المعرفة أم هو نتيجة لها ؟

المعرفة والقول :

وفى كل يوم تتكرر صرخة أبى « كأننى لاأعلم » . كان الملك شركان « يعرف » لكن معرفته لاتحول دون تلك النهاية التى « يعرف » أنه سوف يلقاها ، فمعرفته سعى لامتلاك مستحيل يعرف أنه لن يدركه ويعرف أن كل ما أدركه منه قبض الريح ، إنه يعرف خواء عالمه واستحالة امتلاك القيمة فيه ، لكنه يقبل تلك المعرفة ، وكأنها المستحيل الوحيد الممكن له أو المكتوب عليه . إننا لا نعرف شيئاً عن الأب سوى أنه قد صار « .. كالشر المطلق ، نصف الوجود » . أما الابن فهو يبدأ بمعرفة « نصف الوجود » الذى احتله الأب .

« ولم أكن أعرف من نصفه الآخر

غير الظلمة والحلم الفريد

بأننى رغم كل شىء

قد أكون شيئاً آخر » .

ومن هذا الحلم تنشأ تلك المعرفة المبهمة بأن هناك « أخرى » ، جزءاً آخر منه ، امرأة أو دنيا .. « لا أعرف من هى » .

تبدأ المرأة / الصوت فى الظهور ، وفى الكشف له عما يدور فى ممالك أبيه ، والفظائع التى اقترفها رجاله فى كل مكان ، لكن ما يفزع قمر الزمان حقاً هو اكتشافه « للجوانب الثلاثة لكل حديث » : القول والقصد والفعل .

هذه العناصر الثلاثة هى التى تصنع تجربة السرد المخيفة ، فالفعل الحسى المباشر لا يخيف لأنه فقط موجود . أما السرد فهو ذلك الفعل الواحد المتعدد ، القول الذى يسجل فعلاً مفترضاً حدوثه فى ماضٍ يؤطره فعل الحكى القائم فى حاضر السرد ، وإذا ما كان هذا السرد مكتوباً انقسم ذلك الحاضر نفسه إلى زمنين ، حاضر خاص بالرواية ، وما يفترض من إطار زمنى لحكايته ، وحاضر آخر مرتبط بالقارىء ، وعلاقته بالنص الذى يقوم بتلقيه ، ومحاولته الإمساك بذلك المستحيل « القصد » الذى ينطوى عليه القول ، والذى ربما قد تغير بمجرد تحوله من مجرد نية ينطوى عليها ذهن القائل ، لسرد تشارك فى صياغته اللغة وتصنع به ربما قدر ما يصنع فيها ، « فمجرد القول » ـ كما يقول حاسب كريم الدين ـ « تجديد لواقع يخلو منه القول » . نحن نتكلم عن شيء ، ونظن أن ما نقوله هو الشيء نفسه موضوع القول ، بينما ما نقوله عن الشيء يظل دائماً « عنه » ، ومن ثم خارجه . أما المعرفة الحقيقية فهى تلك التى تنطوى على توحد بين المعرفة والشيء موضوع المعرفة ؛ كأن الموضوع هو فقط ما نعرفه عنه ، أو كأننا لا نعرف سوى موضوع هذه المعرفة المستحيلة بل إن العارف نفسه يبدو كأن ليس له وجود آخر وراء هذه المعرفة أو بعيداً عنها .

« وكانت يدى تعرف قبل أن تلمس

وتصنع باللمس كل ما تعرف وما تريد »

(ص٦٨) .

هكذا تتخلق « سكينة » ، بلمسات المريد الذى يكتشف فى نفس لحظات الخلق هذه ، إنه ليس شيئاً

آخر سوى ما يخلق أو يصنع بيديه « فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أننى سأموت » .

حين التقى قمر الزمان بسكينة عرف المستحيل الذى تنتفى عنده حدود الجوانب الثلاثة لكل حديث ، « القول والقصد والفعل » ، عرفه توحداً يتجاوز الزمان والمكان ، « وليس فيه ازدواج بين القول والفعل ، ولاسطح يفصل بين الداخل والخارج » (ص٦٦) .

هكذا تتحدث سكينة التى تشكلت بلمساته وتخلقت فيه قبل أن يعرفها . قالت :

« جهادك وجهدك سعادتك بى ، ومرضك وصحتك معرفتك بنورى ، وعندما يطلع الصباح ستلقى العالم بوجه جديد .. » (ص٦٩) .

فسكينة لا تعرف فقط ما يحدث وما تخفيه النفوس أو تنطوى عليه السرائر ، لكنها قادرة أيضاً على أن تمد البصر لتستشرف المستقبل ، وتنبىء به ، إنها تعرفه وكأنه حاضر معها أو فيها ، لكنها لا تملك أن تفعل شيئاً لتغييره أو إعادة صياغته ..

«قالت : سيكون لك أبناء من غيرى

قلت : لماذا تحكمين على بما لا أعرف ؟

قالت : أنا أعرف ، وآلامى بما أعرف لا تطاق » (ص٧٠) .

كأن المعرفة لا تنفصل أبداً عن الألم ، وهى الثيمة التى تذكرنا بعمل كلاسيكى مهم جداً لقراءة بدر الديب ، هو (أوديب ملكاً) لسوفوكليس ، الذى تربطه وشائج قوية بنصى بدر الديب (حاسب كريم الدين) ، و(قمر الزمان) ، لا يمكن اختصارها فى مجرد تكرار لبعض الموتيفات الرئيسية أو الثانوية ، أو فى اتخاذ أحد فصول « إعادة حكاية حاسب كريم الدين » ـ [الفصل الحادى عشر] ـ الحكمة الأخيرة فى (أوديب ملكاً) ، عنوانا له « لا تحسبن أحداً سعيداً حتى يموت » .

وثيمة اقتران المعرفة بالألم : « أن تكون حكيماً يعنى أن تتألم » ، تتحول فى نصى بدر الديب إلى مجموعة من الأسئلة التى تسبح فى فلك وتدور حول نواة مفترضة ومتوهمة أبداً ، فالألم ـ عند بدر الديب ـ ليس مجرد ثمن يدفعه المرء كى يدرك المعرفة ، بل إن طلب المعرفة ينطوى على إدراك من النفس بأنها إنما تطلب الألم ، أو إدراك من الوعى بضرورة الخلاص من محض الوجود ، كى يوجد هو . إذ يبدو أن تفجر الوعى مرهون بالعدم ، أو أن العدم هو الذى يوجد فينا إدراكاً بأن هناك وجوداً . هكذا لا يبدو أوذيب / قمر الزمان يتألم فى سبيل أن يدرك المعرفة على نحو غائى واضح بسيط ، بل إنه يخوض رحلته المقدرة بين مراتب العدم بوصفه شرطاً ضرورياً ومفروضاً لتفجر الوعى فيه . وتنبع المأساة من إدراك الوعى المنصب على ذاته ، إنه خالق العدم والمعذب به فى آن .

قد تكون رحلة قمر الزمان سعياً وراء كأسه المقدسة Grail quest [1] ، تلك الكأس المراوغة التى كلما شعر أنها قد دنت منه مد يديه ، فوجدها تزداد نأياً عنه وجفاء له ، وكأنما سعيه كله مراودة لتلك الكأس المستحيلة .. وكأن تلك الكأس نفسها لا تمنح المرء سوى معرفة ممتزجة بالألم والحزن معاً . تتوزع حياته دائماً بين جهل بالمعرفة ومعرفة بالجهل ..

« هل أنا من جديد ، هذا الذى يعرف ولا يعرف إلا ما لا يعرف » .

هذه العبارة الملتبسة قد تشير إلى أن كل ما يعرفه هو محض جهل ، ومن ثم فهو جاهل ، وهو يعرف أنه جاهل ، وهو يعانى من معرفته هذه ، وكلما ازدادت معرفته ازدادت معرفته بجهله . أو لعله يعرف بالفعل ، لكنه لا يعرف أنه يعرف ، وإنما ينظر فيعرف ما فى سرائر النفوس ، ويستشرف ما ينطوى عليه الزمن الآتى ، دون وعى أنه بذلك يطلب المستحيل ويتخلى عن الممكن ، أى أنه يترك المتاح دون أن يدرك أنه ما يعرفه ، وإنما

ينصرف إلى ما يجهل ، غاضاً بصره عما يدرك أنه الممكن والمتاح ، وما يملكه فعلاً ، ليطارد ذلك المستحيل الذى يجهله ، والذى يكلفه فى النهاية « كل الحياة » ..

- جوهرة الضياع

« عندما كنت فى حضنى رفضت لى

أن أختفى أو أظهر كما يريد المستحيل

وأردت أن تصنع المستحيل عاجزاً عن أن تقبله » (ص١١٤) .

عرف قمر الزمان المستحيل بل صنعه ، لكنه لم يعترف لهذا المستحيل بحريته اللامحدودة ، أراد للمستحيل أن يكون مقيداً بالمكان والزمان ، فتبدد ما صنع وصار فقط مجرد ذكرى ، بعض من ماض انقضى وأنى له أن يعود ..

« وعندها يصبح المستحيل ماضياً ،

لا يعود ممكناً أو كائناً .

فمرايا الماضى تصرع المستحيل وتقتله » (ص٧٨) .

كأنّ المستحيل لا يكون قائماً إلا فى لحظة ما ، هى لحظة الكمال المطلق التى تستعصى على آلة الزمن ؛ لحظة حرة تتجاوز حدود كل زمان ومكان [٢] ، ما إنْ تؤطرها الذاكرة حتى تنتهى وتمحى ، كأننا إذ نتذكر ننقض ما كان ، أو نظن أنه كان ..

« وحدثته ، وأنا أنتفض ، عن ليلة المستحيل ،

وكأننى أريد أن أخلص منها للأبد » .

هكذا يروى قمر الزمان لدنيا زاد [٣] أخبار سكينة وما كان له معها ، فكأنه يتنازل عن المستحيل الذى أدركه وما استطاع عليه صبرا ، لكن شوقه إلى المستحيل لم ينقطع ، فإذا به يترك دنيا زاد نائمة ، ويتخلى عما هو بين يديه ، ليتأمل الجوهرة ، ثم يتبعها وهى فى فم الطائر ، فى رحلة هى عين المستحيل ذاته ..

« وإذ بالطائر يتكلم من داخلى فيقول

لقد آن الأوان لأن تتبعنى إلى كل مكان

فى رحلة للضياع لن تنتهى .. » .

مراتب الوجود :

ليست هذه الرحلة سوى العودة إلى تجربة الخلق الأولى بل لما قبل الخلق ، إننا إزاء العناصر الأربعة للوجود (الماء والتراب والهواء والنار) . إنها العودة لما قبل الذكرى والمعرفة والأسماء . إنها نقطة الصفر ، أى محض الوجود ..

« لم يكن هناك موضوع للبصر أو الذكرى

لم يكن هناك أمام أو خلف ،

وامتلأت روحى بهذا القدر من الظلمة ،

الذى كله وجود » (ص٩٦) .

هكذا تجاوزت الظلمة كل تصور للزمان والمكان ، فكأن العالم قد عاد جنيناً لم يزل بعد يتخبط فى لجج « الظلمة المائية » . فهل يكتفى قمر الزمان بهذا الوجود ، أم يقوده الشوق المستحيل لأن يعرف ، ولأن يكون ما يعرف ، إلى بذل تضحية أخرى ليست سوى الوجود .. كل الوجود ؟

فى انتقال الراوية بين مراتب الوجود المختلفة يشهد عدة تحولات ، هو نفسه بطلها .. فهو ينتقل من حال إلى حال ، وفى كل مرة يتم مسخه إلى عنصر جديد ليكون هو ما يحيط به نفسه ، ويظل السؤال هل هذه التحولات « أمشولة » Allegory يشير كل عنصر من عناصرها إلى فكرة أو عنصر ما موجود خارجها ؟ أم أنها تشير فعلاً إلى تجربة واقعية ، بمعنى ارتباطها بالواقع الذى يخلقه أو يعيد صياغته النص نفسه ؟ وهو السؤال نفسه الذى يمتد ليشمل تجارب قمر الزمان كلها

وقصصه « الواقعية » . إن براعة بدر الديب ـ الفنان لاالفيلسوف ـ تتجلى في قدرته على الاحتفاظ بذلك التوتر الناتج عن عدم استطاعة المتلقي الوصول إلى إجابة محددة حتى بعد الانتهاء من قراءة العمل . فهناك عدد من الإجابات الممكنة عن هذا السؤال ، لكن يظل كل منها محض احتمال لا يوجد في النص ما يؤكد صحته تماماً أو ينقضه وينفيه نفياً قاطعاً . بل هو جائز ومقبول ، بالضبط كأي قول يعارضه أو ينفيه .

* عناصر الوجود :

(١) الماء

« وظلت مياهى التى أصبحتها
تحركنى فكأننى أمتد أو أطوى
فى داخلى ، الذى لا أعرفه ، أطراف
المكان، ليصبح مجموعاً فى لحظة ، هى
كل الزمان .. » (ص٩٦) .

(٢) التراب

« أنا الواقع فيه هو كل المكان ،
وأنا الذى أتحول هو كل الزمان .
ويتحرك لون من الوعى لا أعرفه
بأننى هو الطين الذى أنا فيه » .

(٣) الهواء

« هيا تقدم وارتفع
فأنت الآن هواء لا يمسك به شىء » .

(٤) النار

« كانت النار ، نار خالصة بلا حس
ولا وعى ،
وكان الضوء الذى تشعه ،
لا يسقط إلا على نفسها » ..

* * *

« هل يمكن للوعى ألا يقع إلا على
ذاته » ؟

* العودة :

« وعرفت أننى لا يمكن أن أكون ،
غير هذا الوعى المحدود بالزمان والمكان .
ووجدت نفسى أتهادى ساقطاً .. » .

هكذا يتشكل الوعى بالزمان والمكان عاجزاً عن أن يكون محض وجود ثابت فى أحد هذه العناصر الأربعة . إنه يظهر فى صدمة الخروج من الماء ، والاصطدام بالطين أى حاصل امتزاج التراب بالماء ، « يتحرك لون من الوعى » .. مجهول لدى قمر الزمان نفسه ، إنه هو الطين الذى فيه . لعله إدراك أو حدس مباشر بأن الرحلة إنما هى فى داخل الذات الآثمة التى تتعرف فى كل مرتبة من مراتب الوجود عجزاً آخر فيها . تقول سكينة :

« .. أريدك أن تجرب
وأن تعرف هذا العجز الذى فيك
لأن تكون .. بعد أن عرفت عجزك أن
تحب » .

أليست تجربة الوجود الإنسانى هى ـ فى أحد جوانبها على الأقل ـ تشكلاً للوعى المرتبط بالمكان والزمان ، ومن ثم تخلياً عن ذلك الالتحام والتواصل المتحقق لكل موجود فى ذاته . إن الوعى يبدأ منكفئاً على ذاته ، إدراكاً أولياً بأننا ما نعرفه نفسه أو بأن ما نعرفه ليس سوى أنفسنا .. « هل يمكن للوعى ألا يقع إلا على ذاته ؟ » .

ثم تظهر الذاكرة ، وكأنها تضمن وجوداً مفترضاً ـ وواقعياً دائماً ـ للعدم ، إنّ الذاكرة تنطوى على الوعى بأن ما يتذكر ـ أو ما يفترض أنه كان ـ لم يعد موجوداً، ومن ثم يصبح الإحساس بالفقد هو أعلى مراتب الوجود ، غير أنه ليس سوى وعى بالعدم ![4] .

وتصل المفارقة إلى ذروتها حين يستعيد البطل جوهرته ، فى اللحظة نفسها التى يثق فيها أنه « لايمكن أن يكون » ، وكأن الجوهرة ـ التى يكتشف فى النهاية أنه كان مكتوب عليها اسمه ـ رمز للمستحيل ، الذى ما إن يُدرَك حتى يضيع ، وما إن يستعاد حتى يفقد قيمته ، لأنه لا يرى سوى منعكساً فى مرايا الماضى و« مرايا الماضى تصرع المستحيل وتقتله » .

لكن هل الجوهرة رمز للمستحيل الذى نصنعه بأيدينا أو نتوهم أننا قد صنعناه ، أم هي صورة الكمال التى تدفعنا لأن نخوض مراتب الوجود ، ونأبى إلا أن ننالها .. نمسكها حتى ولو أمسينا على أطراف العدم . كأن الجوهرة إنما وجدت لتضيع وتدفع بقمر الزمان لأن يتبعها فى رحلة الضياع التى يعرف بعدها أن الزمان والمكان قد لعبا به ، وأن دنيا زاد التى عاد إليها لن تكون التى تركها إلا إذا قبل النسيان ، وتخلى عن رغبته فى أن يعرف ، وكأنه مطالب هنا أيضاً بأن يختار بين الوعى والوجود ، بل إنه يتجاوز هذا كله ، فلا يكتفى فقط بمعرفة ما كان ، وإنما يطلب أن يكونه .

« أنا لا أريد أن أعرف بل أريد أن أكون
كل هذا الذى كان ، وأن أراه
ملء العين ، وأن أسمعه بكل أذن »
(ص١١٠) .

هكذا يتبدل موقع الجوهرة الرمزى ، تقول دنيا زاد :

« .. أصبح الكل ملكك من جديد حتى الجوهرة » .

لقد صارت الجوهرة هى المتاح والممكن ، بينما النظر فى « مرايا الماضى » هو المستحيل الذى لم يعد قمر الزمان يطلب غيره ، برغم أن إدراكه يعنى قتل المستحيل نفسه ونفى القيمة عنه ..

« وكأن الذى كان أيام الضياع ،
هو كل الذى أريد أن أكونه أو لا أكون » .

أليست هذه صورة « واقعية » نعيشها وندركها كأننا لا نفعل سوى أن نطلب ذلك المستحيل مهما كلفنا من عذاب ، ومهما خسرنا فى سبيله « ... من حب أو وجود أو معرفة » . أم أنه صورة لما نتمنى أن يكون واقعاً ، نقطة الحبر التى تتحول إلى مرآة ، ينظر فيها المرء فيرى ما كان .. بينما حياته تذوب فى نقطة الحبر هذه وتمضى ، وهو ينظر إليها « عارفاً أنها لن تعود » .

هكذا خسر قمر الزمان سكينة التى جاءته فى النهاية « فى ثياب عجوز هالكة » ، « بفم متهدم الأسنان » ، وأعطته ما ختم به مأساته ، فرأى المستحيل الذى طلب ، وشهد دنيا زاد تمسخ بجعة بيضاء ، وتتركه لتمضى بلا عودة . إنّ القسوة التى يحويها المشهد الأخير - غرز الإبر - تعيد إلى الذهن تلك الرحلة المخيفة بين مراتب الوجود ، فهى الصورة المقابلة ، المستحيل - بلا قيمة - الذى يطلبه الوعى ، ولا يعثر عليه إلا بين مراتب العدم ، فكلما ازدادت القسوة ، كبرت الخسارة وارتفع الحس بالفقد .. حتى تصير الجوهرة فى النهاية رمزاً للمستحيل بلا قيمة ، الذى لم يعد حتى مستحيلاً .. بل صار مجرد ذكرى للمستحيل ، وصورة لكل زيف يقدمه لنا الواقع على أنه القيمة أو المستحيل .

*

فى الأسطر الأخيرة من تجارب قمر الزمان تعليق ختامى لسكينة التى تقوم هنا بدور الكورس فى المأساة اليونانية ، وكأنها تلقى الحكمة أو الدرس المستفاد من التراجيديا . لكن يبدو أنه من الخطأ أن يصدق القارىء على كلامها هنا باعتباره خلاصة السعى Quest أو الحكمة المستخلصة من تجارب قمر الزمان . وإنما فى اعتقادى أنها نوع من المحاكاة الساخرة Parody لدور الكورس فى المأساة اليونانية ، لأن سكينة هنا طرف مشارك فى تجارب قمر الزمان ، فهى ليست مجرد معلق أو صوت خارجى يعلو على كل هذه التجارب ، ومن ثم يملك سلطة إصدار الأحكام عليها . لكنها جزء من المستحيل الذى عاينه قمر الزمان فيه أو صنعه من نفسه ، ولم يقو على احتمالات وجوده ، ومن ثم فقد كلفتها تجارب قمر الزمان - مثلما كلفته « كل الحياة » . فهل

تملك سكينة بعد كل هذا التورط فى النص أن تصدر أحكاماً أو تمنح خلاصة التجربة . إن القارىء يتوقف عند قول قمر الزمان :

« ووقفت أنظر خلفها عارفاً أنها
لن تعود
وأننى وفى يدى الجوهرة
قد أصبحت وحيداً تماماً فى كل الوجود ،
وأن هذا المستحيل الذى ارتكبت ،
قد كلفنى كل الحياة » .

أو يكمل قراءة ما قالت سكينة واضعاً فى اعتباره أن هذه ليست سوى قراءة واحدة محتملة للتجارب ، ولكنها ليست خلاصتها أو المعنى الوحيد لها ، وكما يقول بدرالديب فى مقدمته :

« وليس بعد هذا الكثير مما يمكن أن يقال ،
فالأوراق
كلها فى يدك واللعبة لعبتك » .

الهوامش :

(١) السعى وراء الكأس المقدسة فكرة مستمدة من أسطورة أو مجموعة من الأساطير التى تدور أغلبها حول كأس ـ أو إناء ـ استعمله المسيح فى العشاء الأخير ، ثم جمع فيه بعض من دماء المسيح بعد الصلب . وللكأس فيما تزعم الأساطير قدرة سحرية على الاحتفاظ بهذه الدماء وتجديد شباب المرء والاحتفاظ بقدراته الحيوية لأجل غير مسمى ، وليس المهم هنا هو الوقوف عند قدرات الكأس السحرية والمعجزات التى يمكن أن تتحقق لمن يناله ، لكن المهم حقاً هو طقس السعى المرتبط بالكأس الذى يعتقد أنه إحدى الصور المرتبطة باللاوعى الجمعى للبشر . ولا يعتمد بدر الديب هنا على الإشارة بشكل مباشر للأسطورة ، لكن بطله يمر بالطقوس نفسها التى ترتبط بتجربة السعى المقدسة . فالأسطورة هنا ليست نوعاً من الاستعارة ، لكنها واقع معيش ، بحيث لا يبدو أن ثمة انفصالاً بين ما يعيشه البطل من تجارب وما قد يمر به البطل المثالى للأساطير من طقوس فى رحلة السعى وراء المستحيل (الكأس المقدسة) ، بل لا يبدو أن ثمة تبايناً أو انفصالاً بين هذه الأساطير الواقعية جميعاً ، والواقع الذى يعيشه القارىء المثالى للنص .
إذ تبدو تجربة السعى وراء معنى النص كأنها أيضاً سعى وراء كأس مقدسة لا يمكن أن تنال ، وإن لم تكن القراءة سوى حلم بإدراكها ، واقتراب منها لا ينفى النأى عنها ، واستحالة الإمساك بها ، تلك الكأس هى المعنى أو المعانى الممكنة للنص . كأن النص لا يكتفى بأن يخلق من أساطيره واقعاً ، بل يجعل من قارئه بطلاً للأساطير صانعاً لها ومصاغاً بها فى آن .

(٢) قمر الزمان ونور المكان :
إننا أمام عنصرى الزمان والمكان اللذين يحجبان الوجود نفسه ، إنهما القيد الذى يحول دون إدراك المستحيل . وفى ارتباط الزمان بالمكان ، أو فى هذا الالتحام والامتزاج ، نوع من تجاوز المعنى الجزئى ـ القاطع ، للتواصل فى المكان والزمان معاً . كأن فى امتزاجهما ما يعلو على مجرد وجودهما .

(٣) دنيا زاد :
دنيا زاد هى البديل الطبيعى لشهر زاد فى الحكاية ، أوهى التى تقوم بدورها فى حكاية قمر الزمان ، وهى امرأة تقود وتفعل وتمارس الخب حتى تهزم الرجال . وكشهر زاد يحوطها السر ـ الجوهرة ، التى تشبه الحكاية التى يود شهريار أن يفتض بكارتها . كأن كليهما (قمر الزمان ـ شهريار) يحاول الوصول إلى جوهرة ما أو لغز يحوط تلك المرأة / الأحجية .
لكن بينما تتكون فى الحكى نجاة شهر زاد ، فإن الحكى هو هلاك دنيا زاد . فشهر زاد تحكى ما بلغها عن آخرين ، إنها خارج الحكاية ، تصف وتعرف وتروى بعضاً مما تعرف . أما دنيا زاد فإنها لا تحكى ، بل تحاول أن تقتل الحكاية / الماضى ، تسعى لأن تواريها التراب ، وحين تظهر الحكاية ويرويها جسدها المعذب بالإبر السحرية ، فإنها تتهالك وتمسخ بجعة بيضاء كبيرة ، وكأن الكشف يعنى هلاك التجربة ، ومن ثم هلاكها هى نفسها .

●

جماليات التشكيل الزمانى والمكانى لرواية « الحواف »*

إبراهيم نمر موسى

مقدّمة :

يكوّن الزمن والمكان القصصيان، باعتبارهما نسقين داخل بنية الرواية، مجموع الأحداث والمواقف التى تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية، وما يكتنفها من صراع داخلى/ نفسى أو خارجى/اجتماعى . ذلك أنّ الفعل الإنسانى فى أغلب مستوياته وأنماطه، لابد أن يكون مقترناً بزمن معين، ومكان محدد، سواء أكان الزمن هو الزمن التاريخى الطبيعى، أم الزمن القصصى النفسى، حيث تتداخل هذه الأزمنة ـ أحياناً ـ فى بناء الرواية ليتولد عنها حركة درامية تتحدد من خلالها مصائر الشخصيات، وما تقوم به من أفعال وأعمال تؤدى إلى حركية الحدث وتطوره . ولذلك كان الفن القصصى بصورة عامة من أكثر الفنون الأدبية التى تتوسل بالزمن والمكان فى التعبير عن النفس والعالم.

ويجدر بنا قبل الولوج إلى عالم الرواية، وما يكتنفه من أحداث وشخصيات تتشكل من خلال الزمن والمكان، أن نتعرف أنماط الزمن وطبيعته، وأن نتعرّف المكان وطبيعته، لكى نرى فيما بعد كيف يؤثران تأثيراً حاسماً على شخصيات الرواية وأحداثها.

يقسم الزمان إلى ثلاثة أقسام رئيسية هى : «الزمن الفلسفى المنطقى، الزمن التقويمى الفلكى، والزمن اللغوى» [1] . فالأول : هو النظر فى الزمن داخل الوجود المادى أو خارجه، وأعنى بذلك الوجود المتصور. أما الثانى: فهو آلة قياس الإنسان للأحداث والخبرات، مثل أحداث الطبيعة والتاريخ. وهذا النوع يقترب مما يمكن أن نطلق عليه «الزمن التاريخى» الذى يمثّل ذاكرة البشرية؛ أو هو عدد السنوات التى تسلط الرواية عليها الضوء. وبذلك يكون هذا النوع من الزمن، زمناً موضوعياً مستقلاً عن خبراتنا الشخصية، وإن كانت حياتنا تتشكل من خلاله. أما النوع الثالث: فهو صيغ تدل على وقوع

---

* للكاتب عزت الغزاوى ، صدرت عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين ـ القدس ـ الطبعة الأولى ١٩٩٣م .

أحداث فى مجالات زمنية مختلفة، ترتبط ارتباطاً كلياً بالعلاقات الزمنية عند المتكلم التى يمكن تحديدها [٢] . وبهذا نرى أنّ الزمن اللغوى ينطوى على أبعاد مكانية، لأنّ المتكلم عندما يقوم بإصدار فعل «التكلم» لابدّ أن يكون فى مكان ما. على أن هذه الأبعاد المكانية اللغوية، قد نجد صعوبة فى تحديدها بالدقة نفسها التى يمكن بها تحديد الزمن؛ لأن للزمن آلات قياسية خاصة به، هى الصيغ والمركبات التى تدلّ على الفترة الزمنية من «ماضٍ وحاضر ومستقبل» بعيد أو قريب، وهذا هو جوهر الزمن القصصى مع اختلاف بسيط وهو : أنّ الزمن القصصى لا يعتمد هذا الترتيب أوهذا التتابع المتسلسل، حيث يتمّ الخلط بين هذه الوحدات الزمنية الثلاث، كما سوف نرى فيما بعد حين نقوم بتحليل الرواية .

كما أنّ الزمن القصصى قد يطول أو يقصر، وهذا يرجع إلى مدى إحساس شخصية ما، داخل الرواية، بوقع الزمن عليها، وهذا ما يمكن تسميته بـ «الزمن النفسى» ؛ فالدقيقة الواحدة قد يكون وقعها على الشخصية نفسها طويلاً وثقيلاً قد تتعدى سنة كاملة، وقد تمر السنة على شخصية أخرى مرّ السحاب. وبهذا نرى أنّ الفعل يتضح فيه الزمن وضوحاً تاماً، لأننا نستطيع أن نتعرف وقت وقوعه، أمّا الأماكن لم يبن لها فعل، «أى أن الفعل اللغوى يصدر إشارات زمنية، ولا يصدر إشارات مكانية» [٣]. هذا على المستوى اللغوى، أما على المستوى القصصى فالكاتب يحدد مكان وقوع الأحداث فى بنية الرواية. ونتيجةً لكل ما سبق، يمكن تحديد الزمن من الناحية الفنية بتقسيمه إلى قسمين رئيسيين كما تقول سيزا قاسم، الأول : الزمن التاريخى البيوغرافى، والثانى : الزمن النفسى الروائى. فالأول يمثّل العالم الخارجى الذى يسقط عليه الروائى عالمه التخييلى باعتبار أن التاريخ ذاكرة البشرية، مدون فى نصٍّ له استقلاله عن الأدب، لكن يستطيع الروائى أن يغترف منه[٤] . أما الثّانى : فهو زمن المشاعر والأحاسيس التى تثيرها الأشياء الخارجية، حيث تكرّ الذاكرة إلى الماضى الذى تراه «وقد تحوّل إلى مادة تشكيلية لملامح الشخصية فى اللحظة الراهنة بل ملامحها المستقبلية» [٥]. أو بمعنى آخر، هو الزمن الذى تخضعه الشخصيات لأحاسيسها الذاتية، وتفرغه من طبيعته ومدّته الثابتة، لتصبح الوحدات الزمنية غير متتابعة وغير ثابتة الطول. وبذلك تكون التقنية الزمنية من عناصر التشكيل الجمالى للرواية .

أمّا على مستوى تقنية المكان فى الرواية، فإنّ المكان الروائى يختلف فى طبيعته عن المكان الواقعى الذى نشاهده أو نعرفه، لأنّ الكاتب، وهو يصور الواقع، يبتعد عنه ليخلق عالماً جديداً. ولذلك تعتبر الرواية انزياحاً عن عالم الواقع؛ حيث يبتعد الكاتب بها إلى عالم متخيل بعيد عن الواقع ومفارق له، فتكون قراءة الرواية تبعاً لذلك رحلة فى عالم مختلف عن العالم الذى يعيش فيه القارئ، إنه «عالم خيالى من صنع كلمات الروائى ... له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة » [٦]، حيث ترتبط الشخصيات ارتباطا حميماً بهذا المكان، أو قُلْ هذا العالم المتخيل، ولكن بدرجات متفاوتة، وبهذا يصبح لهذه الأماكن قيمة شعورية خاصة، تعكس وجهة نظر الشخصيات، وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية.

أولاً : جماليات التشكيل الزمنى فى الرواية :

(١) رواية بلا افتتاحية :

يحمل العنوان السابق مفارقةً فنية شائقة يدركها القارئ منذ الصفحات الأولى التى يبدأ فيها قراءة الرواية؛ حيث يجد نفسه، وبصورة مفاجئة وكلية، فى قلب الحدث القصصى، وأمام شخصيات مجهولة لا يعرف

عنها شيئاً ؛ حيث يستغنى الكاتب عن الافتتاحية الطويلة التى كانت تعتبر مدخلاً رئيسياً للرواية الواقعية، يتعرف من خلالها القارئ عنصرى الزمن والمكان، و الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، وعلى طبيعة الأحداث التى تنتظم الرواية، ليصبح لها كيانات خاصة ومحددة، حتى لا يفاجأ القارئ بأمور لم يعهدها من قبل.

وبناء على ذلك، نرى أنّ الكاتب يفـــارق رتابة الواقعية فى تقديم الأحداث والشخصيات والزمن والمكان، ويدخلنا مباشرةً فى عالم قصصى مجهول، ويضعنا أمام شخصيات غامضة، وأعنى بذلك شخصية المدعو (ع) الذى ترك رسالة للراوى وأصدقائه، موقعة بهذا الحرف، يقول فيها :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أخى فؤاد، ماذا لو شربنا القهوة فى بيت رأفت؟ مساءً. ٨٨/١/٢٥ ـ أخوك» (الرواية ص ٨).

ويعلق الراوى على هذه الرسالة قائلاً : «وكانت الورقة تحمل توقيعاً غريباً لم يظهر منه غير حرف العين» (ص ٨). ولذلك تبدأ الحيرة أو التساؤل عن كنه هذه الشخصية التى لم يتعرفها القارئ، بل لم يتعرفها الراوى أيضاً وأصدقاؤه، ولذلك نراه يقول فى موضع آخر من الرواية : «من يكون عباس هذا» (ص ١٦). ومن هنا تبدأ عملية الاحتمالات التى يبثّها الراوى عبر الرواية من حين لآخر، كأن يقول :

«لماذا لا يكون هو «عباس» الذى رأيته قبل أيام قليلة فى مخيم الدهيشة حين ذهبنا نحضر جنازة «محمد القاسم»، (ص١٦).

أو قوله فى مكان آخر من الرواية :

«خيل لى يومها أن امرأة نادته «عباس»، حين انتهينا من دفن الشهيد، فحين ودّعته أسرعنا نحو السيارة قال لى : «لا تستغرب إنْ جئت لزيارتك ذات يوم» (ص ١٨).

وقد يكون الراوى قد شاهد عباس ـ كما اعتقد ـ فى أحد مخيمات اللاجئين الكثيرة المنتشرة فى الدول العربية، وقد يكون ذلك فى بيروت أو الأردن على وجه الخصوص :

«وكلما أقنعتُ نفسى بمناسبة معينة عدت رفضتها، لكن مناسبة واحدة بقيت أقوى من غيرها. كان ذلك فى «معدّية» حيث مخيم مؤقت للنازحين بعد النكسة» (ص١٨).

على أنّ هذه الشخصية وهى شخصية المدعو (ع)، أو كما عرفت فيما بعد بـ «عباس»، تبقى من الشخصيات الجاذبة والمشوّقة للقارئ، لأنّ الكاتب لم يضعها بلحمها وشحمها أمام القارئ، ولكنه يقطر عليه أبعادها وصفاتها من حين لآخر، ولا تكتمل هذه الأبعاد إلا بانتهاء الرواية. ولذلك يمكن اعتبارها أحد الرموز المهمة المكونة لعالم الرواية بما تحمله من نبل وإخلاص وتفان فى خدمة الشعب الفلسطينى، سواء أكان ذلك على المستوى السياسى أم على المستوى الاجتماعى. فعلى المستوى السياسى، يلاحظ القارئ شدة ارتباط هذه الشخصية بالأرض الفلسطينية، من خلال مساعدته للمهاجرين الفلسطينيين فى العودة إلى ديارهم ووطنهم:

«يقولون إنه يساعد الشباب فى العودة إلى الضفة الغربية .... المهم أننى عدت بالفعل، وكان هو دليلى، صحبنى مع الغروب، وعند الفجر كنا أمام الشارع المؤدى إلى نابلس» (ص ١٩).

أما على المستوى الاجتماعى فقد كان يساعد الناس ويقف وراءهم للعثور على مسكن أو خيمة، أو فض منازعة ... إلخ . ومن ذلك قول فؤاد :

« رأيته قبل أيام فى مكتبى ... جاء مع امرأة هدموا بيتها، ورفض أحد أن يعطيها خيمة ...

بقى جالساً فى غرفة الانتظار حتى اقنعنا مندوب الصليب بصرف الخيمة لها » (ص١٨) .

تبقى هذه الشخصية على المستوى الفنى والإبداعى إحدى الشخصيات التى تتناقض مع شخصية فؤاد، ذلك المناضل القديم الذى تنكّر بعد خروجه من السجن ـ سنة واحدة ـ لكل قيم النضال والشرف والإنسانية، بما يترتب على ذلك من ظلم أو قتل للمناضلين الشرفاء. والكاتب لم يقدم هذه الشخصية دفعة واحدة، وإنما يفعل ما فعله مع الشخصية الأولى ـ شخصية عباس ـ حيث يسلط الضوء من حين لآخر على أبعادها الداخلية والخارجية من خلال حديث الشخصيات عنها، أو من خلال مشهد المحكمة، أو من خلال نجوى النفس... إلخ. ومن هذا نرى فؤاد يخاطب نفسه ليرسم لنا بلسانه بعداً جديداً من أبعاده النفسية المتعددة يقول : «يجب أن تلغى من قاموسك كل تبادل للعاطفة، هناك تبادل مصالح وازدحام فى العلاقات» (ص ٤٧). ولذلك نراه يتفق مع إحدى الشركات البريطانية «شركة وايتهيد» على تصوير فيلم تسجيلى عن مطاردى الانتفاضة وطبيعة حياتهم فى الجبال، وبرغم إدراكه ما فى هذا الأمر من خطورة بالغة على حياة المطاردين وبرغم تنبيه الراوى له، ونظرته إليه بقسوة لامبالية. وأخيراً برغم أن مدير الشركة البريطانية لم يخف قلقه على المصوّر البريطانى الذى قد يواجه مخاطر أمنية تهدد حياته، لكنّ كل هذا لم يحرك فيه ساكناً، بل حاول أن يخفى وساوسه الشخصية، فخاطب نفسه قائلاً:

«إذ ماذا يحدث لو أنّ قوات الجيش علمت بالأمر، واقتحمت المنطقة؟ ماذا سيكون مصير المطاردين، وأى نتائج ستكون لمواجهة محتملة بالسلاح؟ .... كان التعاقد الأنيق ملقى جانباً على طرف المكتب، وإبراهيم أعطى موافقته خطياً وهو بذلك يتحمل المسؤولية. لكن إبراهيم لم يكن يعلم شيئاً عن الجانب المالى فى الموضوع» (ص٩٩ ـ ١٠٠) .

إلا أننا رأينا فؤاد يسير فى هذا الطريق حتى النهاية، مما أدى إلى استشهاد أحد المطاردين ـ إبراهيم فوزى ـ صديق فؤاد فى النضال سابقاً.

ومن الجدير ذكره أخيراً، أنّ الكاتب يقترب فى روايته من الرواية «متعددة الأصوات». وتعدد الأصوات من التقنيات الروائية الجديدة التى ابتدعها «دوستويفسكى» فى رواياته، حيث تحمل شخصيات الرواية إيديولوجيات متناقضة ومتضادة، لكل شخصية رؤيتها الخاصة ووجهة نظرها المتميزة، ومنظورها المتفرد تجاه الكون والعالم. ويحدث ذلك كله دون أن يتدخل الكاتب لفرض رؤيته بتقديم المدح أو القدح لإحداها :

«فإنّ الأبطال الرئيسيين عند دوستويفسكى داخل وعى الفنان، ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إنّ لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة ... إن وعى البطل هنا يُقدَّم بوصفه وعياً غيرياً» (٧) .

وبهذا يكون الكاتب موضوعياً إلى أقصى حدود الموضوعية، لأنّه يكون غائباً بفكره عن النص الروائى، حيث يدع الشخصيات تتصارع دون أن يوحى بتعاطفه مع شخصية ما، أو نفوره من شخصية أخرى. على أنّ الكاتب وسط هذا الغياب الذاتى على مستوى الرواية التى لا يمزج فيها صوته بصوت الشخصيات؛ يجعل منها وجوداً خاصاً، نراه متجلياً فى الإمساك بخيوطها، ولكن دون تدخل فى أفكارها أو مصائرها. وهذا ما حدث فعلاً فى الرواية ـ موضوع الدراسة ـ لأنّ الكاتب، لم يصرح بنفوره من شخصية فؤاد، أو تعاطفه مع شخصية إبراهيم فوزى المطارد من قوى الاحتلال فدفع حياته ثمناً لحب الوطن فى نهاية الرواية. إلا أنّ الكاتب لم يستطع استثمار هذا المناخ الصراعى، وهذا الاختلاف الإيديولوچى بين

شخصية فؤاد من جهة، وشخصية إبراهيم فوزى من جهة أخرى، وبقية شخصيات الرواية، بغض النظر عن النهاية التى سوف تؤول إليها هذه الشخصيات؛ لأنّ الكاتب لم يقسم لها مصائرها، ولكن هذا يأتى بصورة طبيعية من خلال تشابك الأحداث وتطورها . وهذا ما حدث فى الرواية، حيث انتهى إبراهيم فوزى إلى الموت على أيدى قوات الاحتلال، ليبقى فؤاد فى دعة ورغد من العيش على حساب الشعب. وهذا يخالف الروايات الرومانسية أو الواقعية التى كانت تنتهى دائماً بانتصار الخير على الشر، لأنها روايات تعليمية أخلاقية، تعرف نهايتها سلفاً مما يفقدها عنصر التشويق والإثارة فى بعض الأحيان .

على أنّ الكاتب لم ينشئ صراعاً فكرياً أو إيديولوجياً بين فؤاد وإبراهيم فوزى، ولم يعمل على تأهيلهما لممارسة صراع بينهما، أحدهما ضد الآخر، وخاصة أنّ التربة كانت صالحة ومهيئة لهذا الصراع الفكرى الذى تتضح فيه رؤية كل شخصية تجاه الأخرى. ذلك أنّ إبراهيم فوزى أثناء المحاكمة حاول أن يبرئ ساحة فؤاد من التهم الموجهة إليه، وربما على حسابه الخاص، وقد استطاع أن ينجح فى ذلك. ولنستمع إلى مشهد المحاكمة الذى دار على النحو التالى :

«إبراهيم فوزى ... قلت فى إفادتك إنك أخذت تعليماتك من فؤاد.. هل هذا صحيح؟

ـ إنّ التعليمات كانت ضمن ورقة مغلقة موجهة لى من شخص يعيش خارج البلاد . فؤاد سلمها لى كأمانة.

ـ تريد أن تقول إنه لم يقرأ الورقة هذه ...

ـ بالتأكيد لم يقرأها ... » (ص ٢٩) .

وقد انتهى هذا المشهد بحبس فؤاد سنة واحدة حبساً فعلياً، وسنتين مع وقف التنفيذ. أما إبراهيم فوزى فقد حكم عليه بثمانى سنوات. ثم نرى إبراهيم فوزى بعد خروجه من السجن يقف بعيداً، ولا يحاول تغيير المنظور الفكرى الجديد الذى اتخذه فؤاد لنفسه. بمعنى آخر فإنه لم يحاول الوقوف فى وجه هذا المنظور الفكرى، أو يدخل معه فى صراع يجعل الرواية أكثر إثارة وتشويقاً، بل نراه كأنه يستسلم لهذا المنظور النفعى الجديد، ويقبل تصوير الفيلم التسجيلى عن المطاردين، برغم معرفته أنّ فؤاد يقف وراءه، ودون اهتمام بمعرفة طبيعة هذا العمل، أو ما أبعاده الحقيقية، ولكنه اكتفى بالقول بأنه «قبِلَ التحدى» .

إذا عدنا إلى بداية الرواية مرة أخرى، لنسلط الضوء على زاوية أخرى من زوايا الرؤية المتعددة فيها، فسوف تقابلنا زاوية متميزة فى الرواية، وهى سكونية الحدث الزمنى، ثم سرعة تحوله المثير إلى شلال من الحركة الزمنية الفاعلة فى الشخصيات بعد تحوله من الماضى الذى بدأت به الرواية من خلال قول الراوى:

«انتظرناه ـ أى عباس ـ طيلة ساعات الليل علّه يأتى. كنا نحن الثلاثة نظنّ أنّه لابد أن يأتى ولو لدقائق معدودات» (ص ٥).

إذن تبدأ الرواية بزمن ماضٍ، ولكنه الماضى القريب المستمر فى الحاضر، لأنّ الشخصيات الثلاث، انتظرت ومازالت تنتظر حتى لحظة التكلم لكى تبدأ حياتها من جديد بعد انتظار ما لا يأتى. وهذا يعنى كما يقول محمد برادة إن الشخصيات تتشكل فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمن، وإنها لا توجد داخل فترة زمنية واحدة، بل تعيش على حافة انتهاء الماضى، وعلى مشارف الحاضر، فهى إذن تعيش على حدود فترتين، وتتأهب للانتقال من فترة إلى أخرى [٨]، ليس فقط على المستوى الزمنى، ولكن أيضاً على المستوى النفسى. ومن هنا يتضح بجلاء مدى توفيق الكاتب فى اختيار عنوان الرواية. لذلك سرعان ما تبدأ الشخصيات بأن تعيش حياتها الحاضرة داخل نسيج الرواية، حيث يتسع الزمن

الحاضر بصورة كبيرة، لما تقوم به من أفعال، وتتناقض باطراد مساحة الزمن الماضى الذى يثقب الحاضر من حين لآخر لغرض جمالى سوف نوضحه فيما بعد. وبذلك يصبح زمن الرواية هو الزمن الحاضر الذى يختفى مرةً ويتجلى مرات، وما بين الاختفاء والتجلى ينقلنا الكاتب إلى أماكن المعاناة الفلسطينية : لبنان، مخيمات اللاجئين، المجدل، الدهيشة... إلخ. فنتعرف كثيراً من صفاتها المؤثرة التى يتضح من خلالها العالم النفسى للشخصيات وما تعانيه من ألم وحزن. وهذا يدل على مهارة الكاتب فى اتخاذ الزمن وسيلة من وسائل المعرفة الإنسانية التى ترينا ما تنطوى عليه نفسيات الآخرين من مشاعر، كما أنه ـ الزمن ـ وسيلة من وسائل التشكيل الجمالى، حيث يبنى بصورة غير متسلسلة وغير طبيعية (ماضٍ ـ حاضر ـ مستقبل)، ولكنه متداخل حسب الأحداث والشخصيات التى سرعان ما تسترجع بعض الأحداث الماضية، كلما شاهدت أو تذكرت مثلاً بعض المثيرات الخارجية المرتبطة بعالمها النفسى، لكى تعرفنا على ماضيها وتربطه بحاضرها، ذلك أنّ الماضى فى الرواية أصبح:

«جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج فى ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب» [٩] .

من ذلك على سبيل المثال «مشهد المحاكمة» الذى يشكل الوقت الحاضر بالنسبة لفؤاد والشخصيات الأخرى، ولكنه ما إنْ يرى «سروة» ويقع عليها بصره وهى فى قاعة المحكمة حتى يثقب جدار الزمن الحاضر أو اللحظة الراهنة باتجاه الماضى، وما كان يحمله من علاقة بين فؤاد وسروة، فهذه الثقوب الزمنية إذن :

«تسقطنا فى آبار ماضى كل الشخصيات، فنرى الماضى وقد تحوّل إلى مادة تشكيلية لملامح الشخصية» [١٠] .

ولذلك نرى فؤاد يركز النظر على وجه سروة «يحاول أن يقرأ أفكارها... » (ص ٢٩)، ويتذكر حياته فى المجدل؛ برغم ثباته فى المكان فإنه يسافر عبر الزمن. ومن ذلك مثلاً سفر فؤاد إلى المجدل ورؤيته سروة داخل الباص، مما يجعله يعود إلى تذكر حياته معها أو فى المجدل، ولذلك نراه يخاطب نفسه:

«ثمانى سنوات، أستعيد الآن أحاديث كثيرة تغلغلت إلى أعماقى. تغيرت كل الأشياء لكنّ الأحاديث بقيت تسكن لحظات قديمة مختزنة تنز أحياناً كنبع آخر الربيع» (ص ٤٠).

(٢) انحلال الزمن وتركيبه :

يقصد بانحلال الزمن وتركيبه، أن يكون مستوى القص فى الرواية متجهاً إلى شخصية معينة، ولكن سرعان ما ينقطع هذا الخيط الزمنى وبصورة مفاجئة، لكى ينقلنا الراوى إلى شخصية أخرى لنتعرف ما تقوم به من أفعال وما تحدثه من وقائع تتزامن مع ما تقوم به الشخصية الأولى من أعمال، ثم نراه مرة أخرى ينتقل إلى مستوى القص الأول لربط الأحداث مع بعضها البعض، مما يؤدى إلى تطورها وتشابكها داخل بنية الرواية وهكذا يتأرجح الزمن بين الحل والربط، أو بين التفكيك والتركيب حتى نهاية الرواية مما يضفى عليها تشويقاً وإثارة، وصعوبةً فى تتبع قراءة النص وربط أحداثه. وهى صعوبة شفافة ـ إن صح التعبير ـ ترمى بنفسها بعد الفراغ من قراءة الرواية فى أحضان القارئ الذى يتذوق لذة الكشف النفسى والفكرى. وربما يكون استخدام هذه التقنية الفنية الحديثة، نتيجة لتعقد الحياة الإنسانية، فتصبح عملية القراءة تبعاً لذلك عملية فكرية جادة، وليست لمجرد التسلية أو إزجاء الوقت.

وتظهر هذه التقنية فى فصول الرواية كلها وبصورة منتظمة، وكأنها معمار هندسي شيِّد وفق أسس وقواعد جمالية خاصة ومتميزة. ولنأخذ على سبيل المثال الفصل

الرابع من الرواية الذى يبدأ فيه الكاتب الحديث عن موعد مقابلته لصديقه فى الأردن، ثم بعد عدد من الفقرات يفض الموقف بالانتقال إلى فؤاد وسروة، ثم يفضه مرة ثالثة ويكرّ راجعاً إلى معارك تل الزعتر وما حملته من مآسٍ للشعب الفلسطينى، ثم ينتهى بالعودة إلى البناء الأول ليعيد تركيبه من جديد ، فنراه يعود إلى الفندق واصفاً علاقته الواهية به. من خلال هذا التتابع فى الوحدات الزمنية، الذى يخضع فى صيغته «لإيقاع خاص ...... ولقوانين جمالية» [١١]، يجعل القارئ يعتقد أو يتوهم أنّ عالم الرواية هو عالم من الأحداث الحقيقية، يصوّر الإنسان فى أزمنة وأماكن تفشى أسراره الباطنية، وتحدد ملامح فكره ورؤيته تجاه العالم .

(٣) طبيعة الزمن الروائى :

وينقسم إلى قسمين رئيسيين :

(أ) الزمن التاريخى :

يشكل الزمن التاريخى فى الرواية ـ موضوع الدراسة ـ مساحة مهمة فى تاريخ القضية الفلسطينية، التى بدأ فيها الإنسان الفلسطينى يستحدث أساليب جديدة فى النضال ضد الاحتلال الإسرائيلى، وأعنى بذلك الانتفاضة التى اقتربت اليوم من عامها السادس . يختار الكاتب منها السنة الأولى، لأنها تشكل بداية التحول الجذرى ـ على المستوى الشعبى ـ ضد الاحتلال، كما أنها تشكل المفاجأة التى صدمت الاحتلال الذى كان يعتقد أنّ ثلاثين سنة من الاحتلال تكفى للقضاء على التطلعات التحررية فى الأرض المحتلة، كما أنها فى النهاية أنشأت فئة طفيلية استغلت الحدث العظيم واستثمرته لصالحها الشخصى دون أدنى اهتمام بمصالح الشعب .

وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة فى تحديد الزمن التاريخى داخل الرواية، فإننا يمكن أن نؤرخ لبدايته برسالة عباس التى تركها إلى الراوى وفؤاد ونادر، التى يطلب منهم فيها مقابلته فى مساء ١٩٨٨/١/٢٥م. كما يمكن أن نؤرخ لنهايته بتاريخ ١٩٨٨/١١/٤، وهو الموعد المقترح لبدء تصوير الفيلم التسجيلى للمطاردين. والكاتب من خلال هذه المساحة الزمنية الواسعة ـ نوعاً ما ـ ينتقل بين شخصيات الرواية ملقياً الضوء عليها فى الزمن الماضى الذى يتصف غالباً بالحزن والألم، وفى الزمن الحاضر الذى يتصف غالباً بالحركة والفاعلية والإغراق فى أحداث الحياة حتى النخاع. فما بين الحاضر المثقوب والماضى الثاقب، ومن خلال هذا الزمن المتعرج يوغل الكاتب فى أعماق شخصياته، وذلك حين نراه يجعل فؤاد يقف فى بيته أمام إحدى اللوحات التى تتكون من قارب صغير قد انتفخ شراعه كخيمة تقاوم الريح يبتعد فى أعماق البحر، ثم يجعله يتساءل:

« لماذا لا يوجد شاطئ للبحر؟ تساءل ودقق النظر ... ربما يكون هناك خطأ فى الأبعاد» (ص ١٠).

والحقيقة أنه قد لا يكون هناك خطأ فى أبعاد اللوحة، ولكن الخطأ الحقيقى هو بعد فؤاد عن الشعب، وعن عمق الانتماء إليه، ليعيش فى أعماق أخرى هى أفكاره وطموحاته النفعية، ولذلك فهو يحسّ فى قرارة نفسه بانتقاده الأبعاد الحقيقية لوجوده بين أفراد الشعب، حيث حكم على نفسه بالإبحار الدائم عنه. وبذلك يصبح التساؤل هنا تعبيراً نفسياً يرتقى إلى مرتبة الرمز الفنى الذى تعبر به الشخصية ـ وإنْ كان ذلك بصورة لاشعورية ـ عن مكنوناتها النفسية والداخلية .

ومن منظور آخر نرى الكاتب يوغل فى استخدام التواريخ المهمة التى تعتبر علاماتٍ فارقةً فى تاريخ الإنسان والأرض والقضية الفلسطينيةِ، فينفتح على مساحة زمنية وتاريخية واسعة من حياة الشعب الفلسطينى. ويظهر ذلك جلياً فى اختياره لسنة ١٩٧٠م،

مؤكداً أنه كان فى الأردن (ص ١٧). أو عودة سروة من لبنان صيف ١٩٧٦م (ص ٣١). ولعل أهم هذه الإشارات التاريخية، هى وصف الكاتب لمسجد المجدل قائلاً:

«والكتابة بالخط الكوفى «بسم الله الرحمن الرحيم»، لافتة خشبية فوق الباب مباشرة «بنيت على نفقة الحاج عبدالنبى سعدات سنة ١٩٤١م» (ص ١٣٨).

وهذا التاريخ يوحى بعلاقة الإنسان الفلسطينى بالمكان الذى عاش فيه أجداده، ولكنه طرد منه بحجة قيام دولة إسرائيل بعد سنة ١٩٤٨م، التى لم تكن تملك شيئاً من الأرض الفلسطينية، و لا جذور لها فيها، مقابل الفلسطينى الذى يملك عبق التاريخ، وعراقة المكان داخل الأرض الفلسطينية. ولعل هذه التواريخ الماضية فى مجموعها تدل على القتل، والهجرة، والألم، والبقاء.. إلخ ، وتمسّ الجرح الفلسطينى، والذات الفلسطينية التى استقر فى وجدانها مشاعر خاصة تجاه هذه التواريخ. وبهذا يصبح لهذه التواريخ قدرة الإيحاء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث عالم حقيقى وليس عالماً متخيلاً. ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة فى الرواية، لتصبحا عالماً جديداً يبدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية، تجعل الرواية ـ وإن اعتمدت على الواقع ـ انزياحاً عن الواقع، لا يطابق هذا الواقع المادى، ولا يحاكيه بل يفارقه[١٢] كما ترى يمنى العيد.

(أ) الزمن النفسى :

يشكل الزمن النفسى فى الرواية من حيث طوله وقصره، ومدى وقعه على نفسية الشخصيات ركيزة مهمة من ركائز الإبداع الروائى. فهو وإنْ كان يتوفر عليه كثير من الروايات، إلا أنّ الدلالات الجمالية المتولدة عنه، تختلف من كاتب إلى آخر، بمقدار العمق فى التشريح النفسى للشخصيات، وبمقدار ارتباطه أو عدم ارتباطه بمستوى القصّ الأول الذى استدعاه إلى الوجود. وقد استطاع الكاتب ـ عزت الغزاوى ـ أن يطوع هذه التقنية الزمنية بحنكة ومهارة تستحقان المدح والإطراء. ويتضح هذا بعد خروج إبراهيم فوزى من السجن، وتركه رسالة لصديقه «فؤاد» وتعليق فؤاد عليها، حيث قال :

«خرج أخيراً إذن، وكنت أتخيلها ثمانى سنوات طويلة لن تنتهى!» (ص ٢٨) .

كما يتضح هذا فى مشهد المحاكمة نفسه، حيث حكم على فؤاد بسنة واحدة، وسنتين مع وقف التنفيذ، وحكم على إبراهيم فوزى بثمانى سنوات. إلا أن فؤاد فوجئ بابتسامة من إبراهيم فوزى وقوله له : «مبروك يا فؤاد... شهور وتخرج» (ص٣٠) .

وبذلك تصبح هذه السنوات الثمانى ـ برغم طولها ـ قصيرة كأنها لحظة، حيث تفقد مساحتها الزمنية التاريخية لتتقلص إلى لحظة، تتولد عنها دلالات نفسية وفنية مستقرة فى لا شعور فؤاد، توحى وكأنه لايرغب ـ أو هو لا يرغب بالفعل ـ فى خروج إبراهيم فوزى من سجنه، لأنه يعرف حقيقة نضاله من جهة، ولأنه قد ترك هذا النضال واستسلم لرغباته الشخصية، ولايرغب أن يراه إبراهيم فوزى على هذه الصورة السيئة، ولأنه ـ أى إبراهيم فوزى ـ ضحّى من أجله أثناء المحاكمة مما خفف عنه الحكم بالسجن لمدة طويلة، ولأنه أخيراً لم يقابل ذلك بوفاء المناضلين الشرفاء، وخاصة أنّ إبراهيم فوزى أوصاه على أمّه بعد خروجه ـ خروج فؤاد ـ من السجن. ولهذا سرعان ما يتذكر فؤاد هذا الأمر ويخاطب نفسه مؤنباً :

«لم تكن على مستوى المسؤولية ! كم مرة ذهبت لترى أمه بعد أن خرجت ؟ مرة واحدة، لم تذهب بعدها، رغم أنها جاءت لزيارتك ونامت فى بيتك لليلة واحدة..

لكنك لم تسأل عنها بعد ذلك.. ربما فكرت وشعرت بتأنيب الضمير، لكنك لم تعد تقلق بعد ذلك، ربما اعتقدت أنّ سبع سنين لن تنتهي» (ص ٣٠).

يتضح مما سبق، أنّ الأحداث يستدعي أحدها الآخر، لتصبح في بؤرة وعي الشخصية، وتعبر عن وقعه عليها، بصورة طبيعية ومترابطة لتكتنز بدلالات، يريد الكاتب تعميقها بحياد كامل، لأنها لا تأتي على لسان الراوي، ولاتعبر عن وجهة نظرة، بل تأتي على لسان الشخصية نفسها عن طريق «المونولوج» الداخلي الذي اهتمت به رواية تيار الوعي باعتباره أحد التقنيات المهمة في بنية الرواية، حيث يتضح من خلاله ربط ماضي الشخصية بحاضرها، فيرى القارئ أبعادها النفسية، وكيف تتشكل من خلال الزمن، كما يرى ما تنطوي عليه هذه الشخصية من آراء وأفكار تشكّل منظورها الفكري والنفسي، وردود فعلها تجاه الشخصيات الأخرى.

(٤) تداخل عناصر الزمن :

يقصد بتداخل عناصر الزمن أنّ الترتيب الزمني للأحداث في بنية الرواية يختلف عن الترتيب أو التسلسل الزمني للأحداث من «ماضي ـ حاضر ـ مستقبل» ولكننا نرى الكاتب من حين إلى آخر إما أن يعود ـ وهو كثير في الرواية موضوع الدراسة ـ إلى الماضي مخترقاً حجب الحاضر، لكي يضعنا أمام البعد الخارجي أو التاريخي للشخصية، أو ماضي هذه الشخصية، وذلك قبل دخولها زمن القص الذي يبدأ بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٥م وينتهي بتاريخ ١٩٨٨/١١/٤ . وزمن القص هو «زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد» (١٣). ومن هنا نرى أن الكاتب يربط بين ماضي الشخصية وحاضرها ليوهم القارئ بحقيقتها وواقعيتها، بل نراه أحياناً ـ وهذا نادر ـ يخترق حجب الحاضر باتجاه المستقبل. وهذا كله في غير ترتيب واضح للزمن، بمعنى أنه لا يستخدم التسلسل المنتظم للزمن، فتختلط الأزمنة وتمتزج وتتكامل لإظهار الأبعاد الداخلية والخارجية مما يضفي على الرواية التشويق والإثارة. ولعل ذلك يتمظهر في ركيزتين فنيتين مهمتين وهما : الاسترجاع الزمني، والاستباق الزمني.

(أ) الاسترجاع الزمني :

لقد تخلل هذه الدراسة بعض الإشارات الزمنية السريعة التي تندرج تحت هذا النوع الفني، ولكنها لم تفِ بالغرض المطلوب، لأنها لم تقف لتناقشه بتفصيل نتعرف من خلاله طبيعته وأهميته ودلالاته الفنية والجمالية. ولهذا آثرت الرجوع إليه لأهميته الجمالية والفنية الخاصة في بنية الرواية، وباعتباره تقنية فنية تنتظم أحداث الرواية الجديدة.

والاسترجاع وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القص الأول، حيث يأتي طبيعياً وملتحماً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى معينة (١٤) . هذا وينقسم الاسترجاع إلى قسمين رئيسيين هما: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي. فالأول يعود إلى ما قبل الرواية، لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، أو لتفسير المواقف المتغيرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات (١٥). أما الثاني فهو يعود لماضٍ لاحق تأخر تقديمه في النص، وبه يعالج القاص الأحداث المتزامنة «حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية» (١٦). أو لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

يشكّل الاسترجاع بنوعيه السابقين حيزاً مكانياً كبيراً على صفحات الرواية. ولعل هذا يعود إلى تعدد الشخصيات في الرواية، حيث يستلزم ذلك ترك شخصية ما للانتقال إلى أخرى لوصف ما تقوم به أثناء هذه الفترة الزمنية. وبذلك تتزامن الأحداث وتتشابك عبر

الشخصيات فنتعرف علاقاتها الإنسانية أو الاجتماعية، مما يستلزم معه الفرار إلى أحداث ماضية أو إلى ثقب جدار الزمن، لكي يستطيع القارئ ربط تاريخ الشخصيات الماضى بتاريخها الحاضر الذى يشكل زمن القص الروائى، فتكون الشخصيات تبعاً لذلك واضحة المعالم، ويكون القارئ عارفاً لأبعادها الداخلية والخارجية، ومعتقداً بحقيقتها وواقعيتها .

وخير مثال على ذلك شخصية «سروة» التى تمثل الإخلاص والصدق النضالى وضرورة استمراره برغم الجراح العميقة المترتبة على ذلك. فالكاتب يعود بنا من وقت لآخر مخترقاً الزمن الحاضر وهو زمن القص، إلى وقت سابق خارج هذا الزمن ليرسم أبعاد شخصية «سروة» الاجتماعية ومعاناتها النفسية قبل دخولها زمن الرواية وهو زمن القص، وبذلك يتكامل الزمن عبر شخصية سروة . يقول الراوى :

«ربما لأنّ إبراهيم فوزى هو الذى قال له إنّ سروة كانت فى الشام مع أمها المطلقة، وعادت إلى الجدل التى تركتها فى السابعة من عمرها... قيل إنها دخلت جامعة دمشق لمدة سنة واحدة، وحين ماتت أمها سافرت إلى بيروت، ولما كانت سنة ١٩٧٦ قررت العودة فى الصيف وأهل الجدل يحصدون الشعير» (ص ٣٠ ـ ٣١) .

ولكنها عانت قبل عودتها من بيروت معاناة كبيرة، ظلت تلازمها حتى بعد رجوعها إلى الجدل :

«جاءت ابنة الحاج عبد النبى «سروة» من لبنان. ذهبنا ـ مدير المدرسة والمعلمون ـ لتهنئة الرجل العجوز. صيف ١٩٧٦ ... قالوا إنّها مريضة قليلاً . قالوا إنّها تهذى طيلة الوقت. حكت عن انفجارات. سمعوها تصيح «تل الزعتر يحترق» (ص٤٤).

وبهذا تكون الثقوب الزمنية التى ينفذ بها الكاتب إلى العالم الآخر تمثل ــ غالباً ــ زمن الحزن والغربة والألم الذى كانت تعانيه الشخصية فى فترة من فترات حياتها ، ولكن هذا كله يزيدها صلابة وقوة فى مواجهة الاحتلال وفى التشبث بالأرض ، رمز الخير والعطاء المتجدد ، وهذا ما أراده الكاتب حين جعل سروة تعود فى الصيف، فى الوقت الذى كان فيه الناس يحصدون الشعير الذى يرمز إلى هذه المعانى السابقة وهى رموز الخير والعطاء . على أنى أكاد أجزم أن سروة لا تتشبث بالأرض فقط ، ولكنها من منظورات متعددة فى شخصيتها يمكن اعتبارها الأرض الفلسطينية نفسها ، وذلك حين يوظف الكاتب الحلم توظيفاً رامزاً ومبدعاً فى الوقت نفسه . والحلم فى أحد جوانبه اختراق آخر للزمن الحاضر الذى تعيشه الشخصية . يقول الراوى فى حلمه :

«سروة معلقة من شعرها بفرع شجرة ضخمة تتمايل دون اكتراث ، يداها مسبلتان باستسلام عجيب ، كثيرون يرقبونها من النوافذ ويشيرون بأيديهم ، من بينهم استطعت أن أميز «فؤاد» .... صحوت وقد نسيت النور مشتعلاً » (ص ٧٣) .

وهذا الحلم فى الحقيقة يكتنز بدلالات جمالية وفكرية تضفى عمقاً جديداً على شخصيات الرواية، وشخصية سروة التى أصبحت ترمز إلى فلسطين التى تعانى ولا تجد من يقيل عثرتها، أو يمد لها يد العون، برغم أن العرب ـ ومنهم فؤاد ـ يرقبون معاناتها وعذاباتها.

هذا على مستوى الاسترجاع الخارجى، أما على مستوى الاسترجاع الداخلى، فهو كثير جداً فى الرواية، لأنّ الكاتب كالفراشة التى تنتقل من زهرة إلى أخرى لا يستقر لها قرار، وهذا التكنيك الفنى يجعل القارئ يتشوق لمعرفة مصير الشخصيات التى يقدم له الكاتب

جزءاً من حياتها ويطوى الجزء الآخر، حتى يعود إليها مرة أخرى ليعطيها بعداً جديداً. وهكذا، فهو يبقى القارئ بين شد وجذب، وأخذ وعطاء حتى تكتمل أبعاد الشخصية بنهاية الرواية. ولنأخذ على ذلك مثالاً ينحصر تاريخه فى زمن القصّ الروائى، وهو ما بين الخامس من شباط والسادس منه، لنرى كيف ينتقل الكاتب فى يوم واحد بين شخصيات عدة هى على الترتيب : فؤاد والمقابلة التليفزيونية، عباس والعصيان المدنى، الراوى نفسه، عودة إلى فؤاد، ثم عودة إلى عباس وبيان صفاته، ثم رحلة الراوى إلى عمان، وخلال هذه الرحلة يكر راجعاً إلى سروة فى المجدل ليحادثها [١٧].

ومن خلال ذلك يوظف الكاتب الحلم مرة أخرى، ولكنه هذه المرة الحلم الذى ينحصر فى زمن القص، ليتغلغل من خلاله فى أعماق شخصياته وما يستقر فى لاشعورها من بعد عن النضال وارتباط بالشعب، خوفاً على مركزها الاجتماعى - وأعنى بذلك فؤاد - الذى أصبح يشكل بالنسبة له أهمية قصوى، يتحتم المحافظة عليه والتمسك به بشتى الوسائل، وإن كان ذلك على حساب الآخرين. لنقرأ حلم أو كابوس فؤاد، بعد أن رفض حمل الشهيد إلى المستشفى خوفاً على مركزه الصحفى :

«ذات الشهيد . السلم منكفئ بعيداً. غادره الصبى الصغير. امرأة حائرة تتلهى بشد شعرها، مربوطة من وسطها بحبل غليظ إلى السور، اقترب منها جندى ثقيل يحمل هراوة، رفعت يدها بوجهه حالما وصلها. نقل هراوته إلى يده اليسرى، وشدها من شعرها. صاحت، قاومت. أشارت إلى الميت الذى كان الآن على طاولة خشبية قوية» (ص ص٥٠ - ٥١) .

يلعن فؤاد بعد أن يصحو من هذا الحلم/ النوم الذى يكون كالموت، ثم يقول: كان شكل المرأة قريباً وتلك التى رآها يوم طلبوا منه نقل الشهيد إلى المستشفى ولكنه رفض. وبذلك نرى أن الكاتب يكثر من استخدام تقنية الاسترجاع بنوعيه معتمداً على كسر الترتيب أو التسلسل الزمنى، ليثقب الزمن الحاضر للشخصية ويلقى بها فى أحضان ماضيها الذى يشكل ماهيتها وطبيعتها وأبعادها وعلاقاتها بالآخرين .

(ب) الاستباق الزمنى :

ويقصد به «تقديم الحوادث اللاحقة»[١٨]، لا مجرد التوقع أو التنبؤ بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات فى المستقبل. فإذا كان الاسترجاع بنوعيه يؤدى إلى تعميق رؤية القارئ لأبعاد الشخصيات لتصبح مكتملة وناضجة، فإن الاستباق يقتل عنصر التشويق، لأنّ القارئ هنا يسبق وقوع الحدث، لينتهى بذلك السؤال التقليدى المهم الذى يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات وهو «ثم ماذا؟» . وبذلك يختلف الاستباق عن التوقع، حيث تتوقع شخصية من الشخصيات أن يكون رد فعلها تجاه أمر ما إذا حدث، بصورة معينة، أو هى تتوقع الأحداث القادمة، بغض النظر عما إذا كان هذا التوقع سوف يحدث بالفعل أم لا، فقد يخيب ظن الشخصية أحياناً فى توقعها أو فى تنبؤها بالأحداث أو بمصير الشخصيات الأخرى. أما الاستباق فقابل للتحقق فى كل الحالات. ولهذا أدرك الكاتب - عزت الغزاوى - بحس الفنان المبدع هذا المزلق الخطر، فندر استخدامه للاستباق، أو هو لم يستخدمه .

وإذا انتقلنا إلى الرواية - موضوع الدراسة - فسوف نرى أن الكاتب لم يستخدم تقنية الاستباق الزمنى إلامرة واحدة، وبصورة تكاد تقترب من الرمز، أو الإشارة غير المباشرة، مما يجعلها تنتمى إلى طريقة التنبؤ أو التوقع، أكثر مما تنتمى إلى الاستباق بمفهومه السابق. ويتمثل هذا، حين اتفق فؤاد مع الشركة البريطانية «وايتهيد» لتصوير الفيلم التسجيلى عن المطاردين، ووقوف الراوى

موقفاً معارضاً لهذا الأمر، خوفاً على حياة المطاردين. لذلك نراه يذهب إلى المجدل لمقابلة إبراهيم فوزى ليبثه مخاوفه هذه، ويجعله يعدل عن رأيه، ولكنه لم يستطع مقابلته، فقابل سروة وحادثها عن فكرة الفيلم وكيف بدأت، فتوّجه له السؤال التالى:

«ـ ما الذى يقلقك بالتحديد»

فيجيب :ـ أخاف أن يكون الفيلم مصيدة» (ص١١١).

وقد انتهى هذا التصوير بتحقق نبوءة الراوى، بهجوم قوات الاحتلال على المطاردين أثناء التصوير، ثم قتل إبراهيم فوزى. وبذلك تكون الإشارات فى هذا المشهد أقرب إلى التوقع أو التنبؤ بالأحداث ومصير الشخصيات. ثم تنعدم هذه الإشارت النبوئية على مستوى الرواية ولا نقابلها مرة أخرى .

ثانياً : جماليات التشكيل المكانى فى الرواية :

(١) طبيعة المكان ووظيفته :

يخلق الكاتب عادة عالماً روائياً تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالم متخيل وإنْ كان فى الأصل يستمده من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً يجعله قادراً على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلاً موضوعياً لما يدور فى داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

هذا وقد وردت إشارات كثيرة إلى أماكن معروفة فى فلسطين على سبيل المثال: مخيم قلنديا ـ مخيم الدهيشة ـ مخيم الأمعرى ـ المجدل ... إلخ. وقد قصد الكاتب من خلال استخدام هذه الأماكن إيهام القارئ بحقيقة الأحداث التى تدور حولها الرواية، ولهذا رأيناه يركز من خلالها على مدى المعاناة داخل هذه المخيمات وخاصة مخيم قلنديا والمجدل، حيث يصف لنا مخيم قلنديا كالتالى :

«مخيم قلنديا يلمع بعد المطر، ويبدو كتلة من الحديد ... لكننى أيضاً عرفت ماذا يعنى أن تكون المجارى هاربة وسط الشوارع الضيقة، وماذا يعنى أن يأتيك ضيف من أصحابك ويسأل عن بيتك ليمشى وراءه عشرة من أطفال المخيم ـ حفاة ـ يدلونه على البيت، والبيت غرفة يتيمة وساحة صغيرة من تراب» (ص١١) .

ولكن يبقى هذا المكان مع ذلك مكاناً متخيلاً وغير حقيقى برغم أنه يستمد عناصره من الواقع والحقيقة.

يضاف إلى ما سبق، أنّ الكاتب عادة يختار الأماكن الضيقة، مثل شوارع مخيم قلنديا الضيقة، بيت فؤاد، السجن، وأخيراً المجدل من خلال بيت واحد هو بيت الحاج عبد النبى والد سروة، ليعكس معاناة الفلسطينى. وبذلك تصبح الرواية رواية فراغات، أى رواية أماكن لا يكتظ بها الناس، أو أماكن هجرها صخب الحياة كما هو حال المجدل أثناء المطر. وبذلك يكون الفراغ وسيلة من وسائل تصوير المعاناة النفسية وتطهير الروح من الآلام، أو هو «بعد آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفية تتيح لصوت الشخصية التكثيف الدرامى فى لحظة التأمل» [١٩]. وهذا ما حدث للراوى عند وصف مخيم قلنديا، ولنا أن نتصوركلمة «مخيم» وما تحمله من ازدحام بالناس، إلا أننا نجده عند الراوى، فارغاً خاوياً وخالياً من المارة، وهذا ما جعل الراوى يتساءل «أين ذهب الناس» (ص ١١). ولهذا قلت سابقاً إن الكاتب يخلق عالماً متخيلاً جديداً على أنقاض الواقع، حيث لا يمكننا أن نتعرف مخيم قلنديا أو المجدل مثلاً

رغم وجوده المادى أو الواقعى، لأنه سوف تصدمنا حقيقة غياب الأجزاء المكونة له المرصودة داخل الرواية بخيبة أمل كبيرة، أصيبت بها من قبل إحدى ناقدات عالم بلزاك الروائى حين ذهبت إلى الأماكن التى وردت فى رواياته لمشاهدتها عن كثب، فاكتشفت أن عالمه يقوم على خدعة ضخمة [٢٠]. وبهذا يشكل وصف المكان أهمية بالغة فى نسيج الرواية، باعتباره ذكراً لأماكن يتشكل من خلالها الواقع الخارجى والداخلى للشخصيات. ولهذا يمكن تقسيم المكان بحسب وصفه إلى قسمين رئيسيين:

(أ) الوصف الموضوعى :

ويعنى باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له التى تساعد على معرفة أبعاد الشخصية، وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى. من ذلك مثلاً وصف مكونات مكتب فؤاد وهى: عدة مقاعد ــ صورة جدارية ــ طاولة ــ ساعة حائط أنيقة ــ تليفون ــ مصباح فى السقف. ويكاد يكون الكاتب قد وقف عند هذا الحد من وصف الأجزاء المكونة لمكتب فؤاد، ولم يستقص كثيراً من الأشياء المهمة المكونة لهذا المكتب التى تساعد على وجود تصور تستطيع من خلاله أن تعكس حقيقة فؤاد النفسية والاجتماعية، باعتباره مناضلاً تخلى عن النضال فى سبيل المال والمركز الاجتماعى الذى لا يظهر أثره كثيراً من خلال الوصف المكانى. وبهذا نرى عجز الألفاظ و «قصورها الوصفى عن إقامة العالم التخييلى» [٢١]، لبعدها عن وصف واستقصاء أشياء مهمة تتحد من خلالها أبعاد جديدة تضاف إلى وعى القارئ عن شخصية من الشخصيات الروائية المحورية.

فإذا كان الكاتب لم يحالفه التوفيق فى استقصاء الأشياء المكونة لمكتب فؤاد أو بيته، فإنّه قد استقصى الأشياء المكونة لبيت الحاج عبد النبى عندما سافر إلى الجدل، وقد تناول ذلك بفنية المبدع الذى يدرك عمق الأشياء وبعدها الإنسانى، ولذلك نراه يصف البيت قبل الدخول إليه، وأثناء وجوده فيه من الداخل، يقول :

«بوابة خشبية قديمة مفتوحة مثبتة إلى جدار حجرى. فاحت رائحة نبتة ريحان بطريقة شهية. كان مدخلاً نظيفاً انتشرت على طوله نباتات شديدة الخضرة وبضع شجيرات جورى وعن بعد اتضحت معالم بيت عتيق» (ص٦٠).

ثم يقول :

«دخلت إلى البيت وأحضرت كرسياً من القش تهالكت عليه» (ص ٦١) .

ثم يتحدث عن جدة سروة :

«مدت يدها إلى الخزانة الخشبية أمامها، وفتحت علبة قديمة، ناولتنى منها رزمة أوراق خبأتها بجيبى ... تركت ابنها يمشى على المصطبة» (ص ٦٨).

وهذا غيض من فيض استقصى فيه الكاتب الأشياء المكونة لبيت سروة، وهى كلها تعطينا صورة حقيقية للمعاناة النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى تعانيها سروة قبل و بعد عودتها من الجدل .

(ب) الوصف النفسى :

ويعنى بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثرها بها، مما يطبع الأماكن بطابع شعورى خاص، أو بمعنى آخر، حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية، وتصرفاتها الخارجية . ولهذا أكثر كتّاب تيار الوعى من هذا الوصف، فى الوقت نفسه الذى لم يهتم به كتّاب الواقعية الذين اهتموا بالوصف الخارجى المنعزل عن الطبيعة النفسية للشخصية. وهذا يعنى أنّ كتّاب

الواقعية لم يهتموا بربط المكان ووصفه ومكوناته بوظيفة فنية وجمالية يمكن من خلالها إضاءة جانب مهم من جوانب العالم النفسى للشخصية. وبذلك يكون العالم الخارجى وما يحتويه من أشياء وأماكن عالماً محايداً يؤتى به غاية فى ذاته وليس وسيلة من وسائل الكشف النفسى لعالم الشخصية. وبذلك نرى أنّ كتّاب تيار الوعى، على عكس كتّاب الواقعية، قد نظروا إلى الأشياء والأماكن «على أنها حقيقة غير مستقلة عن الشخصية» [٢٢]. أى أنها مرآة تنعكس عليها النفس وتتأثر بها، ثم يترجم هذا التأثر من خلال سلوكها وأفكارها وتصرفاتها.

ومن الأمثلة التى تدل على ما سبق : وقوف فؤاد أمام اللوحة الجدارية المعلقة على حائط بيت رأفت، مما لفت نظر الراوى لها الذى علّق قائلاً :

« لست أدرى لماذا بدا ضوء المصباح خافتاً تلك الليلة، بحيث بدت الصورة بالنسبة لى وأنا أجلس فى ركن الغرفة باهتة وقديمة » (ص ص ٥ ـ ٦) .

والحقيقة أنّ الصورة الجدارية لم تكن باهتة ولا قديمة، وإنما وقع الأحداث على نفسية الراوى هو الذى جعل هذه الصورة كذلك، لأنه كان ينتظر قدوم عباس طوال الليل دون أن يأتى، مما جعله عصبياً وقلقاً، فانعكس ذلك على رؤيته للأشياء .

هذا وقد وردت بعض الإشارات الأخرى، مثل وقع الجدل على نفس فؤاد والراوى حين زاراها لأول مرة بعد طول غياب، أو رؤية الراوى لضوء المصباح فى مكتب فؤاد، حيث كان يضفى على السقف لزوجة زيتية ... إلخ. وهذه الإشارات المكانية مجتمعة تعتبر مرآة تنعكس عليها الصفات النفسية للشخصية، ويجعل لها الكاتب وظيفة جمالية، هى الوظيفة التفسيرية، حيث تفسر لنا سلوك الشخصيات عن طريق المظاهر الخارجية وانعكاساتها النفسية .

(٢) انحلال المكان وتركيبه :

إذا كان الكاتب قد اتبع بناءً خاصاً فى تقنية انحلال الزمن وتركيبه، فإنه قد اتبع التقنية الفنية نفسها مع المكان، باعتبارهما متلازمين، يرتبط أحدهما مع الآخر ارتباطاً جدلياً. ولهذا نرى الكاتب فى فصول الرواية كلها يعمد إلى تركيب الحدث فى المكان، ثم يفاجئنا دفعة واحدة بانحلاله والسفر مع شخصية أخرى إلى مكان آخر، وذلك لكى يتخلص من الرتابة والملل، إذا رتّب الأحداث ترتيباً زمنياً ومكانياً طبيعياً أو منطقياً تأباه النفس الإنسانية، لأنّ هذا السكون المكانى لا يتوافق وطبيعتها المتوثبة، وبذلك يبقى الكاتب على عنصر التشويق متوقداً لدى القارئ. وهكذا أصبح الراوى «يحرك القارئ فى جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللحظات والاستبطانات والأحلام » [٢٣] .

يضاف إلى ما سبق ميزة جمالية أخرى، وهى إيهام القارئ بحقيقة الأماكن والأحداث التى تدور حولها الرواية. وخير مثال يوضح هذا الأمر [٢٤] الفصل الخامس عشر من الرواية، حيث يبدأ الكاتب بوصف اهتزازات الجسر تحت أقدام الحافلة أثناء سفره إلى عمان . ثم ينتقل فجأة إلى مكان آخر، حيث يكر راجعاً إلى حكايات جدته عن الميت، ثم يعود إلى تذكر لحظة وداعه لصديقه الذى يسافر الآن من أجل لقائه، ثم ينتقل إلى نادر فى سجنه... ثم ينتهى بتصوره للحديث المتوقع الذى سيكون بينه وبين صديقه عند وصوله إلى عمان. وهو فى ذلك كله يوظف الحكاية والحلم، ويستخدم التناص[٢٥] بدلالاته الشعورية والنفسية، المستمدة من القرآن الكريم، ليعبّر من خلال ذلك كله عن توقه للحرية وخاصة بعد أن عبر الجسر، أو تعبيره عن قساوة الاحتلال من خلال حكايات جدته عن عصابة القرية ... إلخ .

وبهذا تكون تقنية انحلال الزمن وتركيبه تقنية فنية، تسم الرواية بالحركة والحيوية التى لا تهدأ ولا تعرف القرار، مما يجعلها شائقة، وقريبة من نفوسنا ومن تصرفاتنا اليومية، حيث نعود بين الفينة والأخرى إلى تذكر بعض الشخصيات أو الأحداث أو الأماكن التى ارتبطنا بها عاطفياً ونفسياً. وبهذا تكون الرواية أيضاً تعبيراً عن الحياة الإنسانية بشتى أشكالها، ولكن بصورة مختارة ومنسقة ودالة، لأن الكاتب يختار أو ينتقى بعض الأحدا أو الأماكن لغرض جمالى وفكرى ونفسى، كما يستثنى بعض الأحداث أو الأماكن ويبقيها فى الظل بسبب حياديتها، وعدم ارتباطها بدلالات نفسية أو إنسانية عامة. وبذلك تتحول الأماكن والأشياء فى الرواية إلى رموز موحية ترتبط بالشخصيات وتدل على عالمها النفسى .

الهوامش :

(١) مالك المطلبى : **الزمن واللغة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٩ .
(٢) انظر ما سبق ص ١٠ ، ص ١١ .
(٣) انظر ما سبق : ص ١٩٦ .
(٤) سيزا قاسم : **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٤٦ .
(٥) سليمان العطار : خلية النحل ... حرية النحل ، **فصول** ، المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ، ص ٩٨ .
(٦) انظر سيزا قاسم ص ٧٤ .
(٧) ميخائيل باختين : **شعرية دوستويفسكى** ، ترجمة جميل التكريتى ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٦، ص ١٠ .
(٨) محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين **فصول**، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ص ص ١٦ ـ ١٧ .
(٩) سيزا قاسم : ص ٣١ .
(١٠) سليمان العطار : **فصول**، ص ٩٨ .
(١١) سيزا قاسم : ص ٢٩ .
(١٢) يمنى العيد : **ندوة مكناس**، ص ٢١ .
(١٣) يمنى العيد : **فى معرفة النص** ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ط ٣ ، ص ٢٢٧ .
(١٤) سيزا قاسم : ص ٤٣.
(١٥) ما سبق: ص ٤٠ .
(١٦) ما سبق: ص ٤١ .
(١٧) انظر الفصل التاسع والعاشر من **فصول** الرواية .
(١٨) سيزا قاسم : ص ٤٤ .
(١٩) محمد أبو العطا : وزمن الرواية الإسبانية أيضا، **فصول** ، ص ٢٢٧.
(٢٠) سيزا قاسم : ص ٨٤ .
(٢١) ما سبق : ص ٩٤ .
(٢٢) سيزا قاسم : ص ٨١ .
(٢٣) محمد برادة : الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين ، **فصول** ، ص ١٩ .
(٢٤) تبرز هذه التقنية الفنية بصورة جلية منذ الفصل العاشر فى الرواية .
(٢٥) التناص هو : نص أدبى يدخل فى علاقة مع نص أو نصوص أخرى .

استراتيجيات السخرية

فى رواية (إميلشيل)

عبد النبى ذاكر

السخرية لا تعنى مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه والمبتذل. إنها بديل أخلاقى وإيديولوجى للاأخلاقى الردئ.

فهى تقدم الزمان والفضاء البديلين للزمن والفضاء الموبوءين ، لأنها وعى انتقادى أو انتقاد واع لا يصالح الواقع ولا يهادنه، بقدر ما يترصده ويدينه، إنها حكمة من لا حكمة له، وبديل من لا بديل له، تجابه عنف الواقع المتكلس بعنف البسمة الحرون. تفضح وهم الواقع، مفشية سر حقيقة وهمه. إن السخرية ترفد المتلقى بسعادة وفرح يفتقدهما فى المرجع الذى يكبله بسخاء ماكر، وأجوبة مسبية . إنها تطرح سؤال واقعها الممكن و«المستحيل» لتفتح كوة الأمل وتوقد فانوس ديوچين فى زمن الحلكة والقتامة . وهى بقدر ماتفتح للبسمة طاقة، تفتح طاقات بصرك وبصيرتك على المأساوى والفجائى والمريب. إنها لحظة اللااتفاق والاختلاف فى زمن التواطؤ والانسجامية الرتيبة والأطر المزيفة والمحنطة ، فهى رصد للنقيض والمتناقض، للمستلب والسلبى ، والتزام بالمستقبل وانحياز للإصلاح والأحسن. وهى بالتالى رؤية ورؤيا مغايرتان تنسكبان فى لغة معمدة بالنار والنور، لتجابه لغة الهجنة والانتظار والاحتضار . من هنا تأتى بلاغة السخرية لتحاصر بلاغة اليومى والمألوف والمكرور، وتخاصر بلاغة الاستحالة، مفجرة أبعادها السيكولوجية والإيديولوجية والإستطيقية، مقدمة صوابها فى «زمن الأخطاء» ، لأنها أقوم المسالك إلى أبجدية التصحيح .

إن سؤال السخرية هو سؤال الكتابة المشاكسة المخالفة والمختلفة المتربصة بالنمطى والمنمط والمحنط من الزمكان والإنسان والقول، لكن عبر استراتيجيات خطابية تند عن الحصر. ونحن فى مغازلتنا لنص متمنع كرواية (إميلشيل) لسعيد علوش، لانطمح إلى أكثر من رصد بعض هذه الاستراتيجيات والوقوف عند بعديها البلاغى والإبلاغى . وحسبنا من ذلك الوقوف عند بعض تجليات السخرية فى النص المذكور وهوامشه، أى فى المتن الروائى ونصوصه الملحقة (Paratextes) سواء منها الإيقونية أو المقدماتية أو الوثيقية أو التوثيقية.

على هامش النص ..

«سعيد! » علوش هو اسم المؤلف الرابض أسفل الغلاف تحت صورة إيقونية لبيضة انشقت عن مدينة مسيحية وعلامة تنصرها الصليب المنتصب فوق بناياتها بشكل ظاهر. إن لون السواد الذى يجلل اسم المؤلف يحكى لون انشطار البيضة وشقوقها. وهو لون يجلل بالمثل اسمين آخرين هما: إميلشيل، ورواية . إن الأسماء تأخذ لون الانشطار. والفضاء الصليبى المتبرعم الناتئ من البيضة يعلن اندحار فضاء «بيضة الإسلام». إن هذا المسخ الساخر يؤشر على وجود الخارج فى الداخل. ولهذا ستكون «إميلشيل» رواية هذا المسخ وهذا الانشطار، وسيكون سعيد شاهدا على انشطار عالم يرزح تحت ثقل مواضعاته وإكراهاته وقوانين «لعبته الاجتماعية»، حاملا على منكبيه «إميلشيله» المتخثرة حالما بزمانه الإميلشيلى المفتقد. ولعل من سخرية القدر أن تولد هذه الرواية فى قماط مطبعة الأندلس (الفردوس المفقود)، وتصدر ضمن مطبوعات (الزمان المغربى)، عنوان مجلة كان يديرها المؤلف قبل أن يحكم عليها بالتوارى. وفيها كان يحمل هم مشروع البحث عن الزمان المغربى الضائع (الثقافى والسياسى والفنى، ... إلخ). وضمن البحث المضنى عن الزمان المغربى المغتال، تأتى (إميلشيل) «رواية» تعلن انتسابها للمؤلف أولا، ثم «حكاية» تنتسب إلى «السائل عن الغائب والحاضر من أهل المنابر والمحابر فى أمر النهر المالح والسائل. مخطوطة تحت رقم ١٩٨٠ عثر عليها بحوزة رجل مجهول الاسم معروف اللسان ناقم على عصره متفائل من أموره. كان الإنسان له ولنا». إنها تأتى بديلا «للسيناريو» الذى طال انتظار مخرجه، و «للقصة» التى لم يرفع عنها الستار أو ينزل، و «للقصيدة العصماء» التى ما زال شاعرها يلهو بعض السيجار واحتساء عرق العراق. إن رواية (إميلشيل) تأتى لكسر هذا الانتظار وإدانة هذا الانشطار. وهو تشظ يعكسه الفصل الأخير من الرواية الذى يحمل صكوك إدانة، أى وثائق نعتبرها بمثابة نصوص ملحقة، لكنها لا تخرج عن مدار الاستراتيجية العامة للرواية. من هذه النصوص التى تقع كلها تحت فصل يحمل عنوان (محجوزات إميلشيل) نجد بيانا «من أجل الحقوق النقابية والتضامن مع المطرودين والموقوفين ومن أجل التراجع عن القرارات التعسفية» وإعلانا عن «فتح تحقيق نزيه لتحديد مسؤولية الوفاة فى هذه القضية التى ليست الأولى من نوعها» وصورة بانورامية لنيويورك، وبرقية تخبر صاحبها باستحالة سفره، وصورا لنساء عاريات يدخن ، يليهما مباشرة غلاف كتاب (الروض العاطر فى نزهة الخاطر) للعالم العلامة الشيخ سيدى محمد النفزاوى رحمه الله، ثم بعض بنود حقوق الإنسان ومسألة التعذيب الجسمانى أو الذهنى، ونقتطف منها المادة رقم ٢ : «أى عمل من أعمال التعذيب أو العقاب أو المعاملة القاسية أو غير الإنسانية أو المهينة يشكل إهانة لكرامة الإنسان» ، ومن النصوص الملحقة عناوين بعض الجرائد والمجلات التقدمية المصادرة كالمحرر وأنفاس، يتلوها نص شعرى لأوجين بوتيى (E. Potlier) مطلعه :

إنه النضال الأخير

لنتكتل وغدا

سيكون العالمى

هو النوع البشرى.

بعده ملفوظ رابطة (الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر) فى رسالتها إلى رئيس المجلس البلدى: «ضرورة صيانة حرمة مقابر المسلمين أسوة بمقابر اليهود والنصارى».

إن هذه النصوص الملحقة جميعها وردت تحت فصل أخير غير مرقم الصفحات. وكأننا به يوقفنا على معالم «اللعبة الاجتماعية» فى واقعيتها ووضوحها، بعد أن طوف بنا فى معالمها برموز المتخيل وعلى عتبة هذا الأخير نصحو على شهادات الإدانة.

تلك إذن مجمل المعطيات النصية الملحقة التي سيسبح النص في فلكها، والتي أسهمت إلى حد بعيد في تفجير نواة السخرية؛ هذه السخرية التي ستلف الفضاء وزمانه وشخوصه (الأنا والآخر) ونصوصه.

الفضاء السدومي ...

في البداية تقدم (إميلشيل) بهذا التوصيف الساخر «مملكة إميلشيل السعيدة»، إلا أننا سرعان ما نفاجأ بأنها ليست إميلشيل التاريخية والواقعية، التي تجد فيها المرأة كرامتها في ظل زوجها، والرجل كرامته في حضن زوجه، دون غيرها، إنها إميلشيل المتخيلة التي توجد في بلاد العروبة والإسلام كلها. إنها «إميلشيل (التي) تبحث عن كرامة» (ص ٢٧)، وعن تاريخها المنسي ووجهها المنفي، حيث يولد الإنسان مصلوبا ويحيا مصلوبا، ويلقى وجه جداره مصلوبا (ص ٢٦)، وحيث «لا أحد يختار مهنته» (ص ٥٨)، وحيث «الرابح كالخاسر والخاسر كالرابح» (ص ٢٧)، «الكل خاسر خاسر خاسر من الوزير حتى السمسار» (ص٧)، الكل يصيح: «التصحيح» «التصحيح». وإميلشيل عليلة، تمرض لحد الموت (ص١١٨). إن «الاعشاب لا تنبت في مملكة إميلشيل السعيدة إلا فوق جماجم المحتشدين والمغيبين والمغتالين» (ص٢٢). إنها «كسوق كبيرة ولابد للغفلة أن تحتل مكانها بين البائع والمشتري» (ص١٩)، ولاقتسام مناطق النفوذ «يعلم فوقها بالأحمر والأزرق والأخضر والأسود والوردي والقرنفلي وحزام لفاطمة الزهراء» (ص٢٠) . إن «تجار الحروب وباعة قارورات الدم» قد جعلوا كل شئ قابلا للاستثمار، والآلات الالكترونية الحاسبة بدورها حولت كل شئ إلى رقم:

«ما هو رقمك؟ ما هو حجمك؟ ما هو اسمك؟ رجل مسالم = 0 امرأة عالة = 0طفل بالشارع = 0 » (ص٢٣).

في إميلشيل الكل «يعيش على عدد الجرائم» (ص٢١) وفيها «تطلق النار على ميت» (ص٢٥) و«يفتح باب المضاربات النخبوية (...) الديموقراطية صندوق خشبي بقفل كبير، بفتحة صغيرة، كفتحة آلة التصوير يدخلها النور، قد ترسم المرئيات وقد تحترق المرئيات» (ص ٢٥). في إميلشيل «تزوج» الجيو «بالمسيو ومدام تريانو لمدة شهر كامل» (ص ٦٦). في إميلشيل القاتل كالمقتول والهارب كالمهرب والمغتصِب كالمغتصب(٤٨).

مباركة على مولاها :

في مملكة إميلشيل السعيدة « لا يكاد بيت يخلو من خادمة (..) لقد أصبحت كل خادمة تقتني خادمة ببيتها حتى تتفرغ ببيت نعمة أكثر (..) أنت أمام اختيارين لا ثالث لهما : إما أن تتزوج امرأة خادمة، وإما تتزوج زوجتك بخادمة»(ص٦)، والخادمة هنامرادفة لكل «مباركة»، خلافا للأسماء الحسنى ذات الإيحاء الطبقي في النص: زوزو، فيفي، فاتي، لولو، والقائمة مفتوحة إلا في وجه الشريحة الأولى التي تولد «مباركة بالفطرة»: «من سماني مباركة مع أن اسمي لا يوجد بأي سجل عدلي» (ص٨). إن الجواب جاهز عند فيفي: «الخادمة تولد خادمة ولن تلد إلا خادمة» (ص٦) ثم «من سمى هذه الكلبة مباركة إنها نحس» (ص١٠) هذا هوقانون إميلشيل السعيدة، الذي ستتمرد عليه مباركة: «أنا خادمة وعشيقة الزوج بكل خلوة. خادمة في الحضور سيدة في الغياب» (ص٦). إلا أنها لا تفهم ما تجيب به إذا قال لها زوج فيفي «موت أمور»، أماهما فيتحدثان «عن أشياء كثيرة تتدخل فيها الحلاقة والخياطة والعطل والحساب البنكي» (ص٦).

إن مباركة التي ابتليت بهذا الاسم ، دون إنذار، لا تعرف اسما للطفولة؛ فالطفولة المرحة لقوت القلوب وشمس الدين اللذين تنعتهما «بأبناء الأرانب لنعومتهما» (ص٩) و «بالشموع البيضاء» (ص١٠) لشدة بياض

بشرتهما ونعومتها، لأنهما «يهيآن لمهن لا تحتاج منهما أيَّ مجهود عضلي» (ص٩)، كل ذلك يذكرها بمرحلة مغتصبة من حياتها :

«حياتك لم تفرغي فيها للعب. أول مرة طلب منك فيها أن تلعبي كانت مع زوج فيفي. لم تعجبك لعبته أول مرة لأنه سبب لك ألما. وسال خلالها الدم. قال لك: إنه مجرد جرح بسيط، عليك أن لا تخبري به فيفي (..) طمأنك بأنها المرة الأولى والأخيرة التي يسيل فيها الدم والألم» (ص١٨).

«قال لك: في قديم كان الخدم يهدون أسيادهم الليلة الأولى من عرسهم. أما الآن، فعليهم أن يأخذوها متى شاءوا.

كم تحبسين رغبة في اللعب كهؤلاء الأطفال. الغمايضة تفزعك. لعبة الباشا تفزعك» (ص٨).

وهي الآن موطن تندر «المحامي» و «الموظف الكبير».

الأول : «لقد وجدت لك زوجا لا يغادر فراشه» (ص٩).

الثاني : «بل أنا الذي عثرت لك على زكروم المدينة» (ص٩).

ومع ذلك، فهي لا تترك الفرصة تمر دون أن ترد «امنحوا هذا الزكروم لنسائكم» (ص٩) لأنها :

«تتفكه بجنسهم الجديد . فهي لا تعرف أيها زوجة من من من .. ولا زوج من من من .. فهم لا يتبادلون إلا جيوبهم وسياراتهم. أما من هم أبناء من.. ومن هن فتيات من .. الجميع عند الجميع، لأن قانون اللعبة يقتضي منهم حل مشاكل النهار ليلا في ارتياح كامل لامتلاك مفاتيح مملكة إميلشيل السعيدة» (ص١٠) .

وقانون اللعبة هذا هو الذي يصهل في أذنيها:

عليك يا مباركة أن تطعمي السلحفاة التي تحت بطنك كما قال لك السيد. بالرغم من أنه فقأ عينها الوحيدة. يومها عرفت كيف يمكن أن يسيل الدم من سلحفاتك قسرا. ويومها فهمت لماذا يقولون بضرورة قطع رأس ثعبان الأطفال الصغار يوم الختان، لأن الجميع يلعب لعبة الثعبان والسلحفاة» (ص٨ ـ ٩) .

بهذا العنف الجنسي ينفضح العنف الطبقي المؤسس لبلاغة الخرق والاختراق: (مصائب قوم عند قوم فوائد) .

الفضاء السدومي مرة أخرى :

في هذا الفضاء المتخم بسعادة القهر والإكراه، يظهر وجه آخر لإميلشيل السدومية الراشحة بالخطيئة.

«الرجل الثاني: اتركها لي، أنت الآن زوج زوزو زوجتي.

قال الرجل الثالث: النساء للرجال والرجال للنساء. الشيوعية أهون في نسائنا على أن تكون في بلدنا» (ص٤٢) .

« أعتقد أن زوجتي كانت ألذ بفراشكِ من زوجتك بفراشي» (ص٢١). إن الزوجة في إميلشيل السعيدة «لم تعد كذلك إلا على الورق العدلي» (ص٧٣)،

وحق لهذا الوسط المثقل بالخطيئة أن يجعل من «الرجال النساء، ومن النساء الرجال» (ص٣٥) ومن الفئات المسحوقة» دواء العاقر والباحثات عن الخلاص في الجنس» (ص١٢). إن أبطال الفروسية هؤلاء لا

يمتلكون الضيعات ولا العمارات؛ فغير ذواتهم التى يستنزفونها حتى النهاية، لا يمتلكون ما يمتلكه الذين «باعوا أرواحهم للشيطان بالعملة الصعبة» (ص ١٣).

ومقابل فيفى «تلك الكلبة اللعوق اللحوس»(ص١٣) وأضرابها الذين لا يمتنعون» عن مضاجعة أى كلب أجرب ضال بعد منتصف الليل» (ص٦١)، تقف شخصية الولية الصالحة للازهرة التى:

«لم تسبح مرة واحدة فى حياتها، وحتى زوجها لم تره، ولا مرة واحدة فى حياتها عاريا. كان يطفئ المصباح قبل أن يتحلل من ملابسه. وكثيرا ما كانا ينامان بثيابهما. يمكنها أن تقسم أنه لم يلامس جزءها الأعلى. كان كلما اشتهاها يتخلص فقط من ثيابه التحتية، كما يخلصها هى كذلك لأنها تستحى أن تصنع ذلك من ذاتها» (ص٤٦).

الاستلاب الأنطولوجى :

إن دراسة العنصر السابق تنم عن شكل من أشكال العلاقة الموبوءة بين شخوص ينتمون إلى الهنا (مهما حبل بالهناك)، وبالأنا (مهما تبطنت بالآخر). وهذا مدعاة للحديث عن ثنائية (الأنا/ الآخر) أو داخل، خارج، التى ترشح بدورها بألوان من السخرية المرة، وأنماط من المفارقات القاتمة.

الخارج فى الداخل :

من يوم ما قتل البرتغال زوجة للازهرة :

«فى إغارة على الدشر الصغير، وهى حزينة وترفض كل شئ يأتى من الخارج، زوجها مات مجاهدا، وهو يرقد إلى جانبها مع مجموع المجاهدين الذين كانوا يحاربون الخارج، ولكن كل شئ يأتى الآن من الخارج، وحتى مقياس المكانة والجاه والمراتبية يأتى من تعاقد مع شيطان الخارج» (١٠٧).

ولا يمتلك الداخل لمقاومة الزحف الأخطبوطى لشيطان الخارج المخترق إلا اختراقه جنسيا :

«أتتذكر كيف تزوجت لمدة سنة كاملة سفير بريطانيا العظمى وزوجته . أتتذكر كيف كنت تستغرب أن يكون هذا القطعة من الإسفنج يدير سياسة بريطانيا العظمى. يومها بصقت على الدنيا، وضحكت حتى سقطت على قفاك، واكتشفت بأنه لولاك مادارت سياسة بريطانيا العظمى خلال سنة » (ص١٤).

هذا عن عباس مول الفاس، أما الرجل الثانى الجيو فإنه بدوره «تزوج بالمسيو ومدام تريانو (الفرنسيين) لمدة شهر كامل » (ص٦٦).

وقد يتم اختراق الآخر هناك جنسيا من حيث لاسبيل إلى اختراقه ثقافيا. جاء فى الرواية عن علاقة اليهودية الأمريكية جينى بالصحفى المغربى :

«هصرت صدرها بسعادة وحلم غريبين، كما لوكنت تضم كل قارة أمريكا، إلا أنها كانت آلهة جنس، لايمكن أن تشدها إليك دون أن تصدر الكلبة آهات وآهات غريبة »(ص٩٣).

ويضيف الصحفى على لسانه :

«إنها تذكرنى دائما بالرسامة فى إميلشيل، وهى تمارس الجنس كحشرة لاتعرف غيره. طوال حياتها وهى لا تبحث إلا عن العضو القائم، بكل الوسائل الثقافية الممكنة وغير الممكنة. قالت لك يوما :

ـ العرب لايعرفون ممارسة الجنس .

قلت :

ـ لأنهم لم يدرسوه بالكتاتيب القرآنية» (ص٦٤).

وقد كان المشهدان فرصة لتفجير المكبوت السياسى أولا : «تصورى ياجينى أن كل الذين صوتوا (٠٠) أذيعت أصواتهم بصوت المتغيبين» (٢٩)، والمكبوت الثقافى ثانيا : «إننى أطلب الكمال (٠٠) أريده (أى طفلى) أوروبى الذهن، عربى القلب» (ص٩٧).

جنة الشوق أوطارق الذى فتح أوروبا :

«الهناك» بالنسبة لشخوص «الهنا» فضاء فردوسى لا يلجه إلا «زعيم أو كريم أو مسخوط الوالدين» زعيم لا تنفتح له أبواب أوروبا إلا من فروج نسائها، وكريم لا كرامة له إلا بما يفيض عليه عضوه البتار كسيف خالد أوطارق من غنائم ما وراء البحر :

« إنه لم يكن يعرف بأنه يحمل تحته سيف خالد وطارق إلا يوم تعرف عليها (٠٠) كلكم طارق يا أخوتى، لو تعرفون سرحوا خيولكم لنعبر البحر (٠٠) إذا طلب أحدكم لمسلم الجنة فليتمن له دخولها من أبواب أوروبا » (ص١١٧).

إن جنى لذة فردوس الهناك لاتكون إلا من نصيب بوشعيب وأمثاله ممن باعوا لحم أمهم مقابل عقد عمل فى شركة غربية :

« بوشعيب اشترى عقد عمله بمعمل رونو من المنزل الذى ورثته أمه عن أبيه، عن دفوعات الجنود خلال أيام السبت والآحاد لها. إلا أن المال لا وجه له، كما أنه لا يتكلم. من يجرؤ الآن على اتهامه بالحرامى. واحد يأكل من لحم والده، وآخر من نهد والدته، إلا أنه وجد كرامته وراء البحر » (ص١٠٨)

نعم « كرامته» وهو الذى كان « سرواله يفشى سر مقعدته من كثرة قدمه، يأتى الآن من الخارج بسيارة قد الخلا .ها هو الآن باستطاعته اقتناص كل مراهقات الحى، بل تطمع فى ماله المتزوجات أيضا » (ص١٠٧)، ولكنها «كرامة» من طينة «كرامة» قدماء المحاربين :

«قبل ثلاثين سنة خرج الجنود ليحاربوا إلى جانب الحلفاء بحثا عن الكرامة. فمنهم من ضمنها عن طريق معاشات فقد يد أو رجل أو رأس أوحياة، ومنهم من ضمنها عن طريق رتبة عسكرية. وربح الجنرالات الحرب وخسرها الجند » (ص١٠٨).

إنها كرامة من لا كرامة له .

بلادالشمس والانتظار:

رأينا كيف أن «الهنا» مسكون بهوس «الهناك» بحثا عن كرامة موهومة، والآن نتوقف برهة عند صورة الآنا والهنا لدى الآخركما وردت على لسان كل من المسيو تريانو وأوديل. إن الأول « يدافع عن الليبرالية فى كل شيء. فقضاء عطلة ببلاد الشمس بحثا عن أصالة بلد الضيافة حرية » (ص٦٧) وتقول الثانية :

« لهم الشمس والبحر ولنا المال والسلطة. كل أجزاء الكرة الأرضية تدور إلا هذا الجزء من العالم (أكادير) فهو متوقف أبدا، يشعرك بأن لا فائدة فى أن تدور هى حول الشمس أو أن تدور الشمس حولها. قرون وهذه الكرة تدور، إلا هذا الجزء، الذى ينتظر العملة الصعبة. [هذا الجزء] الخارج من العالم والقرن » (ص٧١).

كل شئ ثابت فى هذه البقعة الشرقية الدافئة ببريق عملة الآخر الذى ينشد دفء شمس الهنا بحثا عن «زمكان» خارج «الزمكان».

سيميائية أسماء الشخوص :

إن أسماء الشخوص تعمل فى الرواية بوصفها علامات مميزة طبقيا، ومؤشرا على الشحنة الساخرة التى تسرى فى مفاصل الملفوظ موحية ـ وهذا ما تسعف به القراءة المشاركة ـ بكل تفاصيل الملفوظية. ففى مقابل «الأسماء الحسنى» زوزو، فيفى، فاتى، لولو، تنتصب «الأسماء اللا أسماء» : مباركة، عباس مول الفاس، عقا، بوشعيب، أوباسو، ولد عيشة، أيت الباتول، حبشانة العمياء، طريفة بنت الهجالة،موحا لقرع، عثمان الكعاك، الفقيه النعناعى، بنعيسى السائق، بو العجايب، بو الزعانف، حد هوم العورة، ابن جرادة، ولد الخنشوشة، الداخل فى الأسواق، قرع رجا فى الله، بوحدبة قواد الحومة، ولد الشارفة، الحاج عيسى الناعورى، طحطوحة، الحاج الزغبى.

وهكذا يبدو أن توظيف أسماء الأعلام لا يخلو من شحنة ساخرة تعكس بعض الأوضاع الاجتماعية المتردية فى مملكة إميلشيل «السعيدة» بشقاء شرائح معينة لفائدة ثلة مأفونة.

الباروديا

قد يدخل النص حوارية مع نصوص تنتمى إلى الثقافة الشفهية أو المكتوبة ليحاصر استفزازها باستفزاز سخرية مضادة، مؤسسا بذلك خطابه المناقض، مبديا تناقض الخطاب النمطى أو تهافته ، معلنا لا عقلانيته الملغومة.

النموذج الأول : «من قال إن الرأس يغنى بعد أن تشبع البطن، ولم يقل بأن الرأس تغنى لكى تشبع البطن» (ص٧١ ـ ٧٢) .

النموذج الثانى : «اللطف. اللطف. اللطف.
عاش. عاش. عاش
من رددها مليون مرة غفر له ما تقدم ما تقدم ما تقدم .
من سمع مرددها ولم يرددها فكأنه استولد أمه. أمه. أمه.
ومن ومن وما فلينتظر العقاب فى الدنيا والدنيا والدنيا» (ص٢٧).

النموذج الثالث : «نحن أمة تقول الشعرعموديا وعلى السليقة. مليون سنة ونحن نتغنى، كلنا شعراء. كلنا يتكسب بالشعر.
وتفتح أمامنا الأبواب إلا قلب التاريخ،
من رأى منكم منكرا فليغيره يغيره يغيره» (ص٢٣).

النموذج الرابع : «ويوم يجف البترول تموت القطط من العطش، وتزهر الورود فوق مداخن تكرير النفط على عينيك يا منكر ونكير» (ص٢٧).

النموذج الخامس: «من هذا المنبر (مقر الأمم المتحدة) تنطلق القرارات (..) ومنه كذلك يعاد التفكير فى جغرافية الأمزجة والأذواق الصغيرة التى تتطرق بها الأنانيات السوائل بقنوات البند السابع من الفصل العاشر من قوانين كيت وكيت» (ص٨٤).

استنتاجات :

لقد نجمت السخرية عن تبنى المبدع لسلسلة من الاستراتيجيات الخطابية، نذكر منها :

أ ـ التقابل بين الفئات المسحوقة والفئات المحظوظة.

ب ـ التقابل بين الأنا والآخر أو الهنا والهناك.

ج ـ التقابل بين الخطاب الرسمى والخطاب المضاد.

د ـ التقابل بين الخطاب المتخيل والخطاب الملحق.

هـ ـ التقابل بين النمطى واللانمطى.

و ـ التقابل بين الوعى والوعى الزائف.

ز ـ التقابل بين الكائن والممكن.

كل ذلك بغية :

١ ـ فضح اللامرغوب فيه والمبتذل والدنىء.

٢ ـ تقديم بديل أخلاقى وإيديولوجى للاأخلاقى المتعفن.

٣ ـ تعرية تواطؤ الخارج والداخل.

٤ ـ تفجير المكبوت السياسى والثقافى والتنصل من إكراهات الواقع المتكلس.

٥ ـ إدانة بلاغة الانتظار والاحتضار والانشطار.

٦ ـ ملء لخواء أنطولوجى.

٧ ـ دفع للمنمط واللاعقلانى، والاحتفاء باللانمطى والعقلانى.

٨ ـ فضح قوانين اللعبة الاجتماعية.

٩ ـ الانحياز للمستحيل والأصلح.

١٠ ـ فتح لرؤيا ديوجينية تفضح هجنة الواقع وزيف ادعائه؛ وذلك بتقديمها لأسئلة مستفزة تحض جمرة الواقع فى الزمن الردىء.

●

الاغتراب
فى رواية محمود حنفى

محمد زكريا عنانى

من الضرورى أن أؤكد ـ منذ البداية ـ أن المحور الذى اخترته لهذا الحديث ليس بالضرورة أبرز المحاور فى النتاج الروائى لمحمود حنفى ؛ فهناك جوانب كثيرة تستحق وقفات خاصة ، منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ جوانب : الموت والوحشة ، الواقع والخيال ، الحزن والتشاؤم ، الحب والشهوة .. إلخ ، فضلاً عن الزوايا الفنية العدة التى تثيرها أعمال هذا الأديب السكندرى الكبير ؛ فلماذا هذا العنصر على وجه الخصوص ؟ سؤال قد نجد له جواباً فيما سوف يأتى من صفحات .

وفى محاولة لبلورة الحديث فإن التجوال سيطوف بثلاثة أعمال روائية أساسية هى : (المهاجر) ١٩٧٦ ، ثم (حقيبة خاوية) ١٩٨٠ ، وأخيراً (يوم تستشرى الأساطير) ١٩٨٢ ، أما الأعمال الأخرى ـ المنشورة وغير المنشورة ـ فربما نتطرق إليها ، بصورة عرضية ، من خلال المحور الذى قلنا إنه سوف يكون زاوية الرؤية هنا .

الاغتراب .. ؟ نعم ؛ هذا الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهزام ، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته ، الاغتراب بكل ما يعكسه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخروج على المألوف : هذا العالم الداخلى الذى يتلون بأصداء ما يدور خارج النفس، والذى تشكله دوامات من الوعى واللاوعى ، ومن الضوء الباهر والقتامة الداكنة الموغلة فى أغوار الأغوار ...

وإذا كان القلم قد استطرد شيئاً ما ؛ فذلك عن عمد ، لأن هذه الروايات الثلاث لمحمود حنفى تنطق بهذا كله على نحو بالغ العمق والرهافة ، وما أظن أن كاتبا عربيا آخر أرهقه الشعور بالاغتراب على نحو ما صنع مع محمود حنفى .

ونحن مضطرون لأن ننظر لهذه الأعمال منفصلة عن ذات مؤلفها ، فالقيمة الفنية للنص هى ولاشك

الفيصل فى الحكم على العمل الأدبى ، ومع ذلك فهل المزيد من المعرفة عن المؤلف مما يحول دون الحكم السليم ؟

أظن أن ذلك قد يفيد ولكنه لا يضر فى شىء ، وأظن أن الوعى بأبعاد « الاغتراب » فى أعمال كاتب ما تتطلب سبرا لروح العصر ، ومعايشة للعوامل المختلفة التى تقف « خارج » العمل الأدبى ولكنها تلقى ببعض الضوء عليه .

وهكذا يمكننا أن نقرأ (الكوميديا الإلهية) وفى أذهاننا أن فيها شيئاً من دانتى ، وكذلك قصيدة « البحيرة » للامارتين و(اعترافات فتى العصر) لألفريد دى موسيه و(يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم . ورؤية « ذات » المؤلف لا تشكل ـ كما قلنا ـ إلا زاوية تساعد الناقد الذى يأتى حكمه أولاً وأخيراً على القيمة الفنية وحدها . ومن المنطلق نفسه نقرأ أعمال محمود حنفى لننظر فيها من الوجهة الموضوعية الخالصة ، ولكن لا بأس من أن نعرف أنه عمل فترة من الزمن فى أحد المكاتب الثقافية الأجنبية بالإسكندرية وأنه سافر إلى إحدى البلدان العربية البترولية حيث قضى بضع سنوات من عمره « وهكذا كان بطل روايته (حقيبة خاوية) ، والذى كان يقطن ـ مثل المؤلف ـ فى حى كليوباترة بالإسكندرية » [١] . ولعلنا لا نكون ممعنين فى غلظة الطبع إذا ما أشرنا إلى قرائن أخرى « شخصية» مثل المرض ـ ونحن نعرف أن محمود حنفى ـ شفاه الله ـ يعانى المرض منذ سنوات ، والمرض عنصر فعّال فى مصائر أبطال رواياته ، كذلك نلمح فى هذه الأعمال موقفا ـ ستكشف عنه بعض أطراف هذا الحديث ـ من المرأة أو بالأحرى من الزوجة ؛ فنحن مع حياة محمود حنفى ومع أعماله أمام موقف « سقراطى » إن جاز التعبير ، ونشير فى آخر هذه الومضة إلى أن جوهر أحداث روايته الثالثة (يوم تستشرى الأساطير) تدور فى ڤيلا بمنطقة أبى يوسف ـ فى أطراف العجمى ـ وهو مكان طالما تردد عليه أديبنا ، ضيفاً على صاحبه « ص . ى . » الذى يملك ڤيلا هناك (وإن لم يكن لهذا الصاحب ـ يقينا ـ شأن بمادة أزمة بطلى الرواية ، لا من قريب ولا من بعيد ...) .

وسوف ننظر إلى الروايات الثلاث (أهى حقاً ثلاث روايات ، أم ثلاثة وجوه ، ثلاث معالجات لأزمة واحدة ؟ هذه قضية توضع فى الحسبان ، وإن كان الحسم فيها مما يخرج عن الإطار الخاص لحديثنا هنا) من خلال منظور تاريخى فنى ، والبداية المنطقية أن تكون أمام (المهاجر) أول أعمال محمود حنفى المنشورة ، وقد صدرت عن سلسلة « أقلام الصحوة » عام ١٩٧٦ ، فى نحو مائة صفحة ، يعقبها تحليل نقدى بقلم أحمد يوسف(؟) . ومن المؤسف أن هذه السلسلة الجادة التى أسهم فيها كتاب وفنانون مبدعون من أمثال سيف وانلى ، ونجيب محفوظ ، ومحمد زكى العشماوى ، وعصمت داوستاشى و .. و .. من المؤسف أنها تتوقف بعد أن كشفت عن عشرات المواهب التى كانت مخبوءة ، ومن بينها ـ ولاشك ـ محمود حنفى .

تتشكل (المهاجر) من أربعة أجزاء (فلنقل : من أربعة فصول ، من أربعة مواقف ...) ، تبدأ بالموظفة الأوروبية الحسناء وهى تقول « له » بالإنجليزية :

« ـ مستر فاروق الخولى .. إن إدارة الهجرة بحكومة أستراليا يؤسفها أن تبلغك أن طلب الهجرة المقدم منك مرفوض فى الوقت الراهن ، وبدون التزام بإبداء الأسباب ..

وبذل أثناء ذلك جهداً عصبياً شديداً لاستيعاب الصدمة ، ثم غادر مبنى السفارة دون أن ينطق بغير كلمة : شكراً ، وهو يكاد يسقط من الإعياء .. » .

وهناك على مـــدى الرواية كلهـــا صـــوتان ، الأول حيادى إلى حد ما يسجل « الخارج » ، والثانى داخلى جوّانى يبوح بما يعجز هذا « البطل » المطعون عن البوح به ، صوت يكسر الزمان والمكان ، ينداح مرفرفاً كالطائر الذبيح ، يكشف عن عمق الوجيعة ، ومدى الضياع .

إن فاروق الخولى ـ مجرد اسم يخلو من أى دلالة ـ بطل مهزوم ، ولكنه ليس ساقطاً ولاجبانا ؛ لذا نراه ، بعد أن أخبره الطبيب بأنه مصاب بسل فى العظام ، يردد بيتين للسياب قالهما وهو فى أتون المرض الذى أقعده لسنوات فى الفراش :

« لله الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لله الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم » .

وقد أجاد فى حديثه مع صاحبه محسن (والصداقة قاسم مشترك فى روايات محمود حنفى ، ومنها فإن التفريط فيها ـ على نحو ما حدث فى (حقيبة خاوية) ـ يمثل أزمة حادة ، وظاهرة من ظواهر الاغتراب) وهو يحاول أن يفسر : لماذا أفكر فى الهجرة من مصر ؛ إذ نراه يصرح :

« ـ لا أظن أن المشكلة هى مصر .. المشكلة تنحصر فى كيانين : أنا ، والعالم » .

وعلى الرغم من أن بطلنا « فاروق الخولى » لم يغادر مصر قط ، فإن الرواية تحمل تسمية « المهاجر » وتستهل بسد أبواب الهجرة « المادية » فى وجهه فى الوقت الذى تتعمق فيه أبواب الهجرة « الروحية » . واستخدام « الروحية » هنا ليس لمجرد المقابلة بين « المادة » و« الروح » وإنما لأن للأزمة بعداً روحياً ـ أو فلنقل صوفيا أو دينياً من نمط خاص تتطهر فيه الروح ، وهى تتقلب فى بوتقة الألم ، وهكذا ـ فى أعقاب فشله فى الهجرة ، واكتشافه أنه يعانى من مرض لا منجاة له منه ـ نسمع نبض وجدانه :

« ... وبينما كان يسير صامتاً إلى جوار محسن اجتاحه شعور بالحنين إلى كل ما يمت إليه : الأصدقاء والأقارب وملاعب الصبا ، وحتى الذين خانوه واضطهدوه .. واستقر فى يقينه اعتقاد مطلق بأن البشر جميعا بؤساء وغير مذنبين ، وأن عليه منذ اليوم ألا يبالى أو يكترث بأى شىء ، وأن ينطلق وسط الجميع متحررا من العواطف والأفكار على حد سواء .. » .

كان لفاروق الخولى بعض نصيب فى قطعة أرض ، لم يكن بد من بيعها بعد أن طرد من وظيفته (مدرس التاريخ) ، لكنه يفلسف الأمر بأنه « قرر أن يعيش حرا » ، ولم يكن الأمر قراراً ولا اختيارا فمن أين له أن يواجه نفقات الحياة ، من مسكن مع زميله الصحفى مختار ؛ ولذا فإن ذاته تكون أكثر صدقاً لحظة أن تتفجر فى ذاته خواطر تقول :

« .. لقد فقدت حماستى للعالم ، هذه هى المسألة ببساطة .. القضايا التى أرقتنى طويلاً لم تعد تثيرنى ، وأشعر أن الحياة بصفة عامة أصبحت رتيبة مملة خالية من أى جديد ، وفى هذه الحالة لا يصبح للهجرة ـ شأنها شأن البقاء على قيد الحياة ـ أى مبرر يجعلنى أتمسك بها ، ثم إنى ـ واقعياً ـ صرت عاجزاً عن التعامل مع العالم بسبب مرضى .. إنى أحلم بالانطلاق إلى عالم آخر ، وتشغل بالى منذ وقت رغبة فى التوحد مع قوة سامية لأستبين ماهيتها أو حدودها فى الوقت الحالى .. » .

وفى دروب القاهرة يتقابل مع الحب القديم : زينات ، وتسأله فى أحد اللقاءات :

« ـ ألا زلت تحبنى ؟

ـ بصراحة لا . صرت عاجزاً عن الحب » .

ويأتى إليه أخوه بثمن قطعة الأرض التى بيعت ، فهل يعنى ذلك انتهاء المحنة ، وهدوء حدة الاغتراب فى نفس فاروق ؟

إن « الجزء الثالث » يمثل محاولة الهرب فى ظل هذه الجنيهات الثلاثمائة التى جعلته يشعر بالثراء والرغبة فى التبذير بحماقة ، على الرغم مما تحاول نفسه أن تغرسه فيه من شعور كاذب :

« إن ذهنى صاف ، وهنا أنا أنسحب ، أنسحب، أغوص ، أنتهى .. إلىّ يا رفيقة موتى الآن ، يا حريتى المنقاة .. يا حريتى الخلاص » .

وهكذا يسقط الحب أو بالأحرى محاولة الحب مع زينات ، وتنطوى صفحة المقام بالقاهرة لنواجه الجزء الرابع وهو يستقر بالإسكندرية ـ لدى سيدة تؤجر بعض غرف شقتها بكليوباترة (!) . فهل هذه النقلة تأتى للبحث عن ملاذ ، أم أنها أشبه برحيل الأفيال حين يتقدم بها السن لتموت بعيداً ، فى حالة غريبة من الغربة والتأمل والعناد الرومانسى ؟ فى ظنى أن هذا هو حال بطل (المهاجر) ؛ إذ يتمتم لنفسه فى لحظة من لحظات المكاشفة :

« يا إلهى الرحيم : لقد تم عزلى ، وفى نفس اللحظة بلغ تعبى غايته .. فلماذا تتركنى أحيا ؟ أما حانت ساعة الخلاص ؟ » .

وعلى الكورنيش يتهاوى الجسد الخاوى ، يخبو البصر رويدا رويدا ، تهدأ الأنفاس وتثقل الرأس ؛ ليغوص فى الصمت السرمدى .

أما (حقيبة خاوية) فإنها تأتى أقرب ما تكون إلى « تحقيق » أو « تقرير» عن موت عادل ، بطل الرواية ، يقوم به صاحبه العائد من الغربة بعد سنوات قضاها فى إحدى بلدان البترول . ونحن نستخدم اللفظتين « تحقيق » و« تقرير » عن عمد مدركين فى الوقت ذاته أن هذه مجرد صيغة فنية مبتكرة (معروفة ، مع ذلك ، فى أعمال روائية غربية وعربية) .

وقد قلنا إن « بطل » الرواية يدعى عادل ، ومن الملاحظ أن (حقيبة خاوية) تبدأ وقد مات البطل لكن هذا الاحتجاب المادى لا يحول دون أن يكون الشخصية الحيوية المهيمنة على الكتاب كله ، كما كان فاروق الخولى فى (المهاجر) . ولأننا أمام « تقرير » أو « تحقيق » ؛ فإننا نقابل أول ما نقابل « توطئة » أو تمهيداً ، وهذا أمر غير معتاد فى الأعمال الروائية لكنه ملائم تماماً للصيغة التى اختارها محمود حنفى لروايته التى ناسبها أيضاً الانتهاء بـ « خاتمة » ، أما الوقائع نفسها فتحمل عنوان : « أوديسّا النهار والليل » . لماذا أوديسّا ، ولماذا النهار والليل .

أما الأولى ، فلأنها رحلة اغتراب وأهوال وتقلبات ، تذكر ـ على نحو ما ـ بالبطل الهوميرى القديم الذى تاه حيناً من الدهر بعيداً عن بنيلوب ، وعن تليماك ، وعن جزيرته إيثماكا ؛ هذا البطل الذى عايش جيمس جويس روح ضياعه وغربته فى (أوليسيوس) . أما الثانية « الليل والنهار » فإنها تربطنا بالأرض وتعيدنا إلى الواقع لاالأسطورة ، أو فلنقل : لتقول لنا إننا أمام أسطورة أرضية .

و « الأحداث » (وليس فى الرواية أحداث بالمعنى التقليدى) تبدأ و « الصديق » يؤرقه أمر موت عادل ؛ فيقرر أن يتحرى المسألة عند زوج عادل وعند بقية الصحاب : إسماعيل وعلى وعبد الحميد (يضاف إليهم عادل ثم « الراوى » الذى يقود التحقيق ، وتأتى الرواية

على لسـانه) ، والراوى يقـول لنا إنهم أنهـوا جـمـيـعـاً الثانوية العامة معاً ثم فرق بينهم مكتب التنسيق ، وانتهى الحال بعادل أن قرر ألا يتابع الدراسة بعد أن حصل على مجموع ضئيل لم يمكنه من الالتحاق بالجامعة :

« يظل عادل وحده هو الذكرى الموجعة فى القاع ، قرحة لا تشفى ، سوط عذاب . لقد اتخذ قراره ذات يوم ، وأعلن رفضه لعالمى المحـدود ، ونفض يديه منذ البـداية من كل حرص ، عانق تشوفه وعذابه وانطلق كطائر لاتحده حدود .. اشتغل بائعاً فى دكان ، ثم ميكانيكياً ، ثم موظفاً حكومياً ، ثم بحاراً يجـوب المحيطـات ، وكان له أب فقير مثل أبى ، وأم طيبة كـأمى ، غير أنه كـان شاعراً .. أجل ، كان يكتب الشعر ، وقد وعدنى بأنه سيضع كتاباً يضمنه خلاصة تجربة عمره ، وأن ذلك الكتاب سوف يكون كـتـاباً عظيـمـاً .. ها هو قـد أوفى بالشطر الثـانى من عـهــده ، فـمـات ، فـأين الكتـاب ؟ » .

هذه ومضة من مواقف كثيرة كان « الراوى » يناجى فيها نفسه . من هذا الراوى ؟ إن أول الأفكار التى تفد على الذهن أن يكون هو المؤلف ذاته ، لكننا نؤثر الابتعاد ـ أو التـخـفـيف على الأقل ـ من جـرأة الأحكـام الرومانسية ، ولا نريد أن نخضع العمل الأدبى للتصور الـ « سانت بيفى » ، ليكن الراوى من يكون ، وليكن فيـه من المؤلف مـا فـيـه ، لأن هذا ليس بالأمر البـالغ الأهمـية ، وإنما المهـم أن تتحـدد ـ فنياً ـ شخصية الراوى ، وهى نموذج فيه قدر كبير من الطيبة والمثالية والضعف ، فى مقابل شخصية عادل التى تتسم بالرصانة . لكأن هذا الأخير يتمحور فى ذهن الراوى باعتباره المثل الأعلى الذى كان يرجو أن يكون شبيهاً به ولم يستطع أن يشارف آفاقه ، إنه يبقى حلماً مستحيلاً لايفتأ يصبو إليه ، ورحلة التنقيب عنه تأتى بمثابة رفض الواقع وعدم الإيمـان بـأن (عـادل) قد مـات ، بل تأتى محاولة ـ يائسة ـ تندمج فيها ذات الراوى بمثاله الهـارب من قبضة الزمن بحيث يصيران أحياناً شخصية واحدة . يقول الراوى فى أحد المواقف التى يرتطم فيها بما حوله من زيف ودمامة :

« ... ولكنى ، حينما كنت قد بدأت أتبين الحقـائق الجديدة ، وأكتشف كم التناقض الذى يسرى فى خضم الحياة من حولى ، كـان الوقت قـد فـات ، وكـانت أحـلامى بالتمرد والحرية الخالصة قد جفت ينابيع ريها وانتعاشها ، ووجدت نفسى جزءا صغيراً من النظام ، مكبلاً بالمطالب التى لا مـفـر من توفيرها . والآن أرى من حولى أكثر من أب أدين له بالطاعة والولاء : الرؤساء فى العمل ، والزوجة فى البيت ، ومواضعات المجتمع الذى ارتضيت أن تستعبدنى عبر سلسلة من التنازلات المريبة قدمتها فى غفلة متعمدة خبيثة تحيزا لوهم الاستقرار ، فى حين تتضخم عقدة الإثم ثم تترسخ حتى تصير جزءاً من تكوينى الخاص ..

إن علاقتى بعادل لم تسلم من انعكاسات تلك العقدة الخبيثة وآثارها المزعجة .. فلكى أهرب من وخزات عقدة الإثم ، جعلت من ذكريات عادل وسيلة أداوى بها قروحى الداخلية .. » .

وعادل هذا إنسان مريض البدن إلى حد كبير (كما كان فاروق الخولى ـ بطل رواية (المهاجر) ـ مريضاً مرضاً خطيراً أودى بحياته فى ختام الرواية) ، ومع ذلك فـإنه يمثل القـوة ويتـمـثـل فى ذهــن الراوى رمـزاً للخلاص .

هكذا نرى عادل حازماً باتراً عميق الرؤية ، وهو يسخر من صاحبه علىّ الماركسى معقباً على كلامه بقوله :

« مستحيل أن أفكر كما كان يفكر البشر خلال عشرينيات هذا القرن .. لقد انشطرت الذرة وأحدث انشطارها صدعاً رهيباً أصاب قلب الفلسفة الماركسية فى العمق ، وقد لايبقى من تلك الفلسفة غير بعض الإنجازات الاقتصادية والاجتماعية ولكنها محكوم عليها تاريخياً ــ وبمنطق الجدل نفسه ــ بانطفاء الجذوة والزوال .. » ..

يواصل الراوى مهمة البحث عن أسباب موت عادل ، متسائلاً أحياناً عن أسباب كل هذا الاهتمام بموته ، دون أن يملك إجابة محددة . يعرف أيضاً شيئاً عن ساق عادل التى كسرت أثناء عمله بالباخرة ، والتعويض الذى تبدد ما بين سداد الديون ومواجهة أعباء الحياة من حوله . وإثر أزمة حادة لا تملك زوجه سوى أن تنقله إلى المستشفى « الميرى » ؛ فأين الأصحاب ومنهم من بلغ قمة الثراء ؟ لقد تخلوا عنه وتركوه يموت وحيداً غريباً ، برغم أنه بينهم .

هكذا كان اغتراب عادل مأساوياً تراجيدياً أشبه بمحنة أوديب فى فراره ــ اللامجدى ــ من قدره ، بينما كل خطوة يخطوها تدفعه أكثر فأكثر إلى نهايته المحتومة . أما « الراوى » ، فإنه فى فيض رومانسيته ينطلق عبر الحياة محملاً بهمومه التى ينوء تحت وطأتها ، وبنفسه الممزقة بين المثل والرغبة فى التصالح مع الحياة والشعور بعسر هذا التصالح . ومن ثم ، فإننا نجد عنده سلسلة من « الهروب » ، وعندما تعوزه الوسائل الواقعية يستعين بالخيال ، ومع اقتراب الصفحات الأخيرة من الرواية يصل إلى قرار مع ذاته ألا يطوى مسألة عادل كما فعل غيره من الصحاب القدامى ، ولو تأملنا طويلا هذا القرار فإننا نصل إلى رغبته الدفينة فى أن يكون هو نفسه « عادل » آخر . وينطلق فى شتاء الإسكندرية تحت المطر ، وتتداخل الرؤى مع الواقع فى لحظة خصبة بالدلالات على الرغم من أنها تتمثل فى شكل لوحة « فانتازيا » :

« أخذ المطر يهطل فى غزارة . لقد ابتل شعرى ثم سترتى وسروالى ، وجرت قنوات رفيعة من الماء على قفاى ، وتسللت عبر فتحة القميص وانسلت إلى جسدى ، وسرعان ما انتشرت وطوقتنى . غرقت تماماً داخل ملابسى ، وهزتنى رجفة كتيار كهربى ، ولكنها بدلاً من أن تصعقنى راحت تأسرنى .. وسرى فى عروقى دفء متواتر ، وتغلغل فى قلبى انشراح أسطورى ..

فجأة قلت إنى حر ، وأن الطبيعة خمر ربانى ، فتجردت من ملابسى دفعة واحدة ، وصرت عارياً .. استقبلنى الموج عنيفاً هادراً ثم لم يلبث أن احتضننى بعشق . وسبحت حتى امتلأت نشاطاً وقوة ، فتهاديت إلى الشاطىء واستقمت فاتحا صدرى للريح العاصف ، أستنشق هواء ملحياً نظيفاً .. ووجدتنى أتدحرج فوق المروج الخضراء وأنا أقهقه فرحاً ، وأقطف عنبات مسكرة وألتهم حبات برقوق وبرتقال .. أصعد تلالا فوق تلال ، ومن ورائى ماشية ترعى فى سلام ، وأطفال يلعبون ، وعذارى ساحرات يبتسمن فى دلال ، وأثناء ارتقائى التلال ، كانت الأشجار ترسل أريجاً مفعماً بالخصوبة والطزاجة .. » .

و « الراوى » يمضى فى مثاليته المقهورة إلى أرملة عادل ، ويسألها عن « الأوراق الخاصة بالمرحوم » زاعماً لها ــ ولنفسه ــ أنه يريد أن يجمع قصائده ، وتأتى له

بالحقيبة التى تضم كل ما خلّف من أوراق ولكنه يجد الحقيبة خاوية ؛ لقـد مزق عادل كراريسه ، وانتهى الأمر إلى الأبد ؟

إن هناك اتهاما قائما بأن محمود حنفى سوداوى النزعة ، وهى قضية لا علاقة لها البتة بقيمة الفن . وقديما سجل نقادنا كيف أن شعر حسان بن ثابت كان فى جاهليته أقوى منه فى إسلامه ، ونوهوا بشعر بشار وأبى نواس وأبى ربيعة برغم ما فى هذا الشعر من عهر ، وفى العصر الحديث تعلق القراء بروايات زولا وبشعر بودلير وبأعمال كافكا بالرغم من كل ما يغلفها من قتامة .

وبالنسبة لـ (حقيبة خاوية) فإن قتامتها قتامة إيجابية ، إن صح التعبير ، بل إن هذه « الإيجابية » تتحول فى نهاية الرواية إلى نوع من المباشرة ، وكأن المؤلف خشى ألا يستوعب القارئ طبيعة التجربة ودلالاتها فأراد أن يبلغها له (ألم نقل قبلا إن قالب هذه الرواية يقترب من التحقيق أو التقرير ، وإذن فإن السطور الأخيرة « تلخص » المضمون ، تسجل النتيجة) ؛ وها هو الراوى يتمتم ، وقد ضاع كل شىء : مات عادل . وبموته تحطم « المثال » وفقدت أوراقه التى كانت تمثل الرمز والروح ، ولكن الراوى الذى ينهار أمام وقع هذه الضربات المتلاحقة لا يلبث أن يفيق ليصرخ والستار ينزل فى الدقائق الأخيرة من المأساة ، فى السطور الأخيرة من الرواية :

« .. ووجدتنى ـ من جديد ـ أناشد الله فى خشوع أن يعفى أولادى من عذاب عصر عشناه . أليس كذلك ـ على أية حال ـ متسقا مع كل ما رويت ؟ أجل ، لقد وجدتنى أناشد الله بالفعل أن يعفى أولادى من مصير الفشل والإخفاق الذى أحاق بجيلى كله . ومع ذلك فلابد لى أن أعترف أن ذلك الإيمان الذى يبدو عنيدا ومغرقا فى التهافت ومريحا للنفس لم يعفنى فى لحظات تلت من استشراف الجنون » .

ولم يبق أمامنا إلا الرواية الثالثة القصيرة (يوم تستشرى الأساطير) ، وتقع فى نحو ستين صفحة (مزدانة برسوم للفنان عصمت داوستاشى ، تنطق فى بساطة فريدة بروح الرواية) ، وتحمل عنوانا ثانويا (مباشرا إلى حد كبير) يقول : سفر إخفاق العهد الحالى ! وتقول الصفحة الأولى من الرواية التى رسمت فى هيئة ورقة من مخطوطة ، زيادة فى إضفاء الجو الأسطورى :

«وقائع اليوم الأخير فى حياة كل من سالم وأمين ، اللذين ولدا على مشارف أربعينيات هذا القرن على أرض مصر المحروسة وجمعهما عبر الخمسينيات صبا عامر بالأحلام الخضراء ولكن الستينيات فرقتهما بعد أن أجهضت أحلامهما وأنزلت بهما عقابا على ذنب لم يقترفاه.

وهاهما يلتقيان بعد الشتات ـ بتدبير مصادفة هازلة ـ فينزع كل منهما ثوب واقعه المزرى فيشرعان معا فى سباحة وسط بحر الأساطير » .

وقد حظيت هذه الرواية بدراسة رصينة قدمها على الراعى بأستاذية سجل فيها أن محمود حنفى :

« كتب رواية هامة حقا ، من وجهة نظر المضمون والصنعة الروائية معاً ، فهو من ناحية الصنعة قد عاد مباشرة إلى أسلوب الحكاية البسيط ، الخالى من تعقيدات لا مبرر لها .. وجعل لها نبرة التحذير والزجر الشديد التى يستخدمها ذوو الرؤى حين يشعرون حتما

عليهم أن يوجهوا رسالة تحذيرية إلى بنى الإنسان من خطر كبير يوشك أن يحل بهم» .

أيذكر القارئ الرسالة الكامنة فى قلب رواية (المهاجر) ؟ أيذكر الصرخة التى تفجرت فى (حقيبة خاوية) ، خاصة فى نهايتها ؟ نحن إذن فى المسار نفسه مع الرواية الثالثة ، ولكن وفقاً لأى تشكيل فنى ؟ إن كاتب المقالة يستطيع أن يلح على أفكاره فيبسطها مرات ومرات ؛ أما الفنان فإنه قد ينطلق فى كثير من أعماله ، بل ربما فى جميع أعماله ، من منطلق واحد ، ولكن إبداعه يفقد نضارته لو كانت النصوص معادة مكرورة . فهل هذا هو الحال مع روايات محمود حنفى ؟

لا شك أن هناك تميزاً جوهرياً فى المعالجة بين (المهاجر) و (حقيبة خاوية) بالرغم من سيطرة روح الاغتراب على العملين معاً . وهذا ما يظهر جلياً أيضاً من خلال معايشة (يوم تستشرى الأساطير) التى يأتى استهلالها على تلك الصورة الجديدة القديمة معاً ، أو بمعنى آخر هى إحياء لإطار طريقة السرد القديمة ، بكل عفويتها وسذاجتها ؛ تلك السذاجة السحرية الشفيفة التى تفاعلت على نحو عضوى فريد مع « فحوى » (يوم تستشرى الأساطير) .

فحوى ؟ أى فحوى ؟ لو تأملنا فى « الموضوع » لقلنا إنه بسيط للغاية ، فهناك هذا اللقاء غير المدبر ــ وإنما هو لعبة من ألاعيب القدر ــ بين سالم الذى يمرق بسيارته وسط « الطريق عند المكس لينفذ إلى الطريق الضيق الذاهب إلى العجمى » وبين هذا المدعو « أمين » الذى تصدمه السيارة صدمة خفيفة ، ويهبط قائدها سالم ليفاجأ بأن الضحية ــ أمين ــ هو ذلك الصاحب القديم الذى غاب عنه فى زحمة الأحداث ؛ يتعانق الصديقان . ولايزال أسلوب القص القديم يهيمن على الرواية ، والأحداث تتوالى وفيها ما يذكر بأحداث الروايتين السابقتين ؛ فهنا نعرف أن (سالم) استمر فى دراسته حتى أنهى دراسته الجامعية ؛ أما (أمين) « فرفض تماماً استكمال دراسته » بعد الثانوية العامة (وهذا تماماً ما حدث للراوى فى (حقيبة خاوية) وما كان من موقف بطلها عادل) .

وتمضى الأحداث فى إيقاع عجيب لاهث ، تتوارى فيه التفصيلات ، وكأن المؤلف يريد أن يقول : ما جدوى التفصيلات إذا كان الجوهر مدعاة للدهشة ؟ (يلاحظ أن القصة القديمة تجنح عادة إلى إسقاط التفصيلات ؛ فالبطل طويل حلو التقاطيع وكفى ، والمرأة فاتنة ناعمة طويلة الشعر واسعة العينين وهذا كل ما هنالك) ويكون الوصول إلى ڤيلا سالم بمنطقة أبى يوسف الجرداء ، وفى أثناء ذلك نتعرف رحلة الاغتراب « الأوديسية » التى مر بها أمين فى عالم فقد القيم ؛ لقد سجن أمين فترة من الزمن بلا تهمة معينة وبلا تحقيق ، وقابل من الحياة ألواناً من المهانة والخداع حتى آل به الأمر إلى حالة من الشرود والتشرد والضياع ، فهل ينقذه سالم منها ؟ سالم ؟ لقد تحددت ملامحه منذ بداية الرواية :

« فعقب الهزيمة تزوج ابنة رجل كبير فى الدولة كان قد تعرف عليها أثناء فترة الدراسة وأخفق فى الارتباط بها بسبب وضعه الاجتماعى البسيط ، غير أنه فوجئ بها تعاود الاتصال به إثر محنة تعرضت لها وتشجعه على الزواج ، ولقد زينت له الأمر بشقة جاهزة ومفروشات فخيمة ووعود بعمل لائق يوفره له أبوها .. » .

واستناداً إلى هذه الزيجة أتيحت لسالم فرصة العمل بأحد بلدان البترول فى ميدان الاستشارات والهندسة ، حتى إذا ما عاد أصبح من الأثرياء ، فما المشكلة إذن ؟ المشكلة أن الرجل « مأزوم نفسياً » يضيق حتى النخاع بكل ما أحيط به من زيف ، لقد فقد متع « الطعام

والجنس وكسب المال » ولم يجد بديلاً ، وضاق ذرعا بالزوجة المخاتلة وبأبيها الذى لا يكف عن جعله مجرد دمية تجلب المال والمزيد من المال ثم لا شىء بعد ذلك . امتلأ سالم تقززاً من قيم « الهزيمة » التى وقع فى حبائلها هو نفسه ، ثم قاده طول التأمل فى ذاته إلى يقين بأن يهجر كل شىء ويمضى ؛ إلى أين ؟ لايعرف ، ولكننا نسمعه يردد بإصرار : « لا مفر من الرحيل » ، ويتعلق بأمين كى ينقذه ولا يتخلى عنه .

وتنتهى الرواية وسالم يضرم النار فى البيت الخلوى ـ ؟ ـ ثم يستقلان السيارة ، ويندفع سالم بها داخل الماء ليغمرها الموج وتهوى بمن فيها إلى العمق . وعلى غير عادة الحكاية الشعبية التقليدية فإن الخاتمة تأتى بكل هذا الفيض من الحزن والعدمية والضياع .

*

لقد أشرنا فى ثنايا حديثنا إلى عدد من الوشائج التى تربط بين الروايات الثلاث ، والتى يمكن إجمالها فى ارتكازها جميعاً على « بطل » واحد تدور حوله الرواية ، وتكون الشخصيات الأخرى قليلة الفاعلية أو بالأحرى لاتنهض إلا بدور مكمل فيها ، هكذا كان فاروق ، القوة المؤثرة الفعالة فى (المهاجر) ، كما كان عادل فى (حقيبة خاوية) و أمين فى (يوم تستشرى الأساطير) . وقد نصادف الشخصية ومكملها كما هو الحال مع الراوى فى (حقيبة خاوية) وسالم فى (يوم تستشرى ..) وكأن للشخصية « قريناً » من نوع خاص ، فالراوى يتخذ من عادل مثلاً أعلى وسالم يستمد القوة على اتخاذ القرار من خلال اتصاله بشخصية أمين .

ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية . والمواقف لا تدفع محمود حنفى لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو الانسياق للأشكال الروائية التقليدية التى تجسم معالم الشخصيات وتولى « الأتموسفير » مساحة كبيرة . ولاغرابة بعد ذلك أن جاءت كل رواياته قصيرة نسبياً ، بل إن (يوم تستشرى ..) توشك أن تكون قصة قصيرة طالت قليلاً ـ كما هو الحال مع (قنديل أم هاشم) أو (دماء وطين) .

وتأتى مساحة الزمان والمكان متسقة مع النقطة السابقة ، وإذا كان من الصعب الجزم بالزمن الذى تستغرقه أحداث (المهاجر) ، فإنه على كل حال ، يبدو محدوداً ، وهو قصير بشكل واضح فى (حقيبة خاوية) ويصل فى (يوم تستشرى ..) إلى إطار الليلة الواحدة . وإذا كانت الرواية الأولى تنقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية ، فإن الرواية الثانية تتحرك فيها الأحداث ما بين أحياء كليوباترة وبحرى فقط من الإسكندرية ، أما الرواية الثالثة فإنها برمتها تدور فى مكان ضيق للغاية لايجاوز تلك البقعة المهجورة من الصحراء .

وقد استعمل محمود حنفى فى نسيجه الروائى لغة فصيحة ، بسيطة وواضحة ، تغللها غلالة من الشاعرية غير المفتعلة :

« .. هذه هى الإسكندرية التى أعرفها : البحر والأفق والريح الغاضبة ونفحات الشمس بعد سيل من المطر . لكن الإسكندرية لها وجه آخر يخدش حيائى فأفر هارباً منه ، هو البيوت المتداعية العائمة فى برك الوحل والمياه العطنة وأكوام الزبالة والأطفال متسخى الوجوه والثياب .. أرتعد وأنزوى وأنكسر فى داخلى وأخاف ، أهرع إلى بيتى أتحصن بنظافته وزخرفة توزيع الأثاث فيه ، أضم أولادى إلى صدرى المرتجف ، أحميهم وأحتمى بهم من عدو شرس لا أستبينه ولا أجرؤ على التصدى للكشف عنه .. » .

ولعل أبرز ما فى الروايات الثلاث ذلك العناق الحميم بين الواقع والخيال ، والذى أضفى عليها طابع الجدة والحيوية والإثارة ، وتمكن المؤلف من خلال استغلال هذا العنصر أن يكشف عن أغوار نفوس أبطاله (المجروحين التعساء الضائعين فى رحلة الحياة) وأن يكسر رتابة الترتيب الزمنى للوقائع ، ويفجر طاقات الأحلام والتمرد والجموح المقهور .

وهذا المزج بين الواقع والخيال له درجات وأنماط ؛ ففى (المهاجر) ينساب المونولوج الداخلى هنا وهناك مشبعاً بذبذبات تحمل حيناً الاضطرابات والتردد وتداخل الرؤى ، وتحمل حيناً آخر بوح الذات ، وهو يلتقى مع تلك القوة الخفية الخلاقة التى تدفع بنا عبر دروب لانملك إلا أن نمضى فيها سواء رضينا أم أبينا :

« لا شك ولا يقين ، لا أمل ولا يأس ، الحرية مطلبى والحرية هى الموت . لقد كان محالا أن أجد معنى للضربات التى تلقيتها فاشتهيت الموت فى ظلال الحرية .. إنها تبدو فى أصفى صورها عندما لا يتبقى غير يقينى بالموت » .

وهناك كذلك فى (حقيبة خاوية) مشهد المطر الذى يهطل بغزارة و« الراوى » الذى يمضى تحته وقد تغلغل فى قلبه « انشراح أسطورى » ، وراح يتجرد من ثيابه وهو يندفع وسط الموج ويتدحرج فوق المروج الخضراء وهو يقطف حبات العنب والبرقوق والبرتقال ، فيتحول المشهد إلى « مطهر » كامل يفضى به إلى « الفردوس » ، وما ذلك إلا من نبع لحظة اشتهت فيها النفس أن تعانق الخلاص وتنفلت الروح من أسر القيود ، ولكن النشوة الطاغية لم تكن إلا وليدة الهرب من الواقع ، والغمامات البيضاء يعقبها زئير الأعاصير واندلاع الزوابع ، و« الجحيم » الذى نفر منه كامن فى صميمنا :

« تمدد الزمن ، ثم انداح ، ودوى انفجار هائل أعقبته زخات نارية كثيفة توزعت على كل حجرات الشقة ، ثم ساد السكون بغتة ، فقمت أتخبط فى ضباب دخان الطلقات . عند مدخل الشقة وبديلاً عن الباب الذى تحطم ، اصطف جمع من المخلوقات الشائهة يتأبطون رشاشات سوداء . صحت كالمجنون ، جريت متعثراً عبر الحجرات . كانت المخلوقات الشائهة تسد منفذ الشقة تماماً . إنما عثرت على أولادى متكومين يرتجفان .. تكومت معهما بسطت ذراعى المرتعشتين فوق كتفيهما ، ومضيت أنتحب كما النساء .. » .

لكن خط الفانتازيا وامتزاج الخيال بالواقع يبلغ ذروته فى (يوم تستشرى الأساطير) ليجسم فى صورة حاسمة أبعاد الاغتراب المأساوى الذى « استشرى » فى الرواية . ومن المواقف ذات الدلالة حوار أمين مع « الصوت » ، حوار الفنان المخلص لفنه مع صوت العصر الذى يلهث بالماديات والجشع ، وتعلو النبرة حتى يزأر الغضب فى صدر أمين فيقوم ويهدم كل شىء حوله : « الأثاث والمفروشات والنوافذ والمنافذ والجدران ... حتى تحول البيت إلى مجرد هيكل من الأعمدة المثبتة على أساسها الراسخ فى الأرض » ، ثم يعود فيبنيه من جديد .

لم يكن هذا الهدم ، بطبيعة الحال ، إلا ما تمنى أمين أن يقوم به ، ولم تكن زوج سالم ومن معها فريقاً من « السحالى والضفادع والجرذان » ولم تكن لهذه الزوج أنياب مدببة زرقاء « بارزة من فكيها المنفرجين متأهبة لغرز السم » فيه ، بل إن النهاية العنيفة للرواية تحتمل تفسيرات تخرجها عن الصورة المادية الواقعية التى تبدو للوهلة الأولى صارخة زاعقة ، لبيت يضرم فيه النار وسيارة تندفع وسط الموج ونهاية كئيبة معتمة تقول :

« كان البيت قد تقوض تماماً ، وتصاعدت منه ألسنة النيران وسط دخان أسود . بينما تناثرت من حوله السحالى والضفادع والفئران التى كانت قد غادرت سياراتها وشيكاً ، ووقفت عاجزة عن فعل أى شيء » .

وهذا الكسر للواقع تجسمه ظواهر عديدة : الأحلام ، وأحلام اليقظة والاتكاء على الرموز ، وهي رموز بسيطة كما رأينا . وروايات محمود حنفى كلها ، وبالرغم من أجوائها المعقدة المركبة ، روايات بسيطة تعتمد على بناء فنى واضح المعالم ، و« التكنيك » يمتزج فيه التشكيل الأوروبى (بأنماطه االكثيرة) مع الأساليب العربية الشرقية . وهذا المزج يأتى مستساغاً متماسكاً ، متميزاً بطابع خاص من الحدة والحيوية والعمق .

ولا شك أن هناك روافد شتى أسهمت فى صياغة هذه الأعمال ، على أن الكشف عنها جميعاً يحتاج إلى التقصى التفصيلى . ومع ذلك ، فمن السهل إماطة اللثام عن بعض منها فى هذا الحديث المجمل ، ويمكن ـ على وجه خاص ـ التنبيه إلى بعض قرائن تعبيرية فى (يوم تستشرى الأساطير) تربط بينها وبين بعض تعبيرات « توراتية » ، فعلاوة على استهلالها العجيب ـ وقد مر ـ نلمح مثل هذه الجمل :

« وكان يوم التقيا أن هبت الريح وقصف الرعد وانهمر مطر غزير من السماء ... » .

ولا شك أن محمود حنفى قرأ جيداً فى علم النفس وترسم فى أناة أبعاد شخصياته الرئيسية ، ولكن هذا التفهم لا يأتى مباشراً ، ولا يعوق مسيرة نمو الأحداث وقد تبلغ به المهارة حداً يجعل الإنسان يتساءل : أى الدلالات يعنى هذا الموقف ؟ ما الذى تريد أن تقوله هذه العبارة ؟ فهناك على سبيل المثال موقف الراوى فى (حقيبة خاوية) وهو يواجه نفسه بحثاً عن سر الاهتمام الجارف برغبته فى معرفة كيف مات عادل :

« ها أنا ذا قد تعريت أمام نفسى دفعة واحدة ، ودون مقاومة تذكر : مخلوق مشوه ضعيف تأسره الاهتمامات الضيقة » .

ثم تأتى موجة تالية يرى فيها أن موت عادل يأتى تكفيراً عن الخطيئة التى أصبحت تسيطر على الناس جميعاً ، فهو صورة من التكفير المسيحى الذى يجعل من موت المسيح فداء لخطايا البشر ، وهكذا ننتقل من الخاص والنسبى إلى الرؤية المطلقة ، ويتحول الراوى ـ مجهول الاسم ـ إلى التعبير العام عن الإنسان الذى لم يعثر على ذاته ، بينما يتحول عادل إلى المثال أو النموذج المقصود فى واقعنا ، ولا ينضح بتأثير مباشر لعمل ما من الأعمال الروائية الكبيرة مثل (أوليس) لجيمس جويس أو (المحاكمة) لكافكا أو (الغريب) لألبير كامو .

وهناك محاولة للدكتور السعيد الورقى فى كتابه (اتجاهات الرواية العربية المعاصرة) تسعى للربط بين روايات محمود حنفى وظواهر التمرد الوجودى ، واعتبر أنه تبنى فى روايته (المهاجر) :

« مقولة المتمرد الوجودى من خلال شخصية فاروق الخولى . لقد عاش فاروق الخولى كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف فى عالم بلا مستقبل ، ولذلك لم يأبه لشىء إيماناً منه بأنه لا شىء يبقى بعدك . فالحياة حرب ، والحرب كما يقول كامى لا يمكن إلغاؤها ولابد أن نعيشها أو نموت بسببها » .

بل إنه اعتبر بطل رواية (المهاجر) « صورة أخرى من مرسو كامو » أى بطل (الغريب) .

ولهـذا الرأى وجـاهتـه من بعض الوجـوه ، والحق أن بطل (المهاجر) وجودى فى جانب من سلوكه ، لكن هذا ـ فيما نزعم ـ مجرد وجه من وجوه هذه الشخصية المركبة . إن الوجودية فى صميمها سلوك فردى يناهض العالم ولا يشغل صاحبه إلا بأزمة ذاته وأبطال محمود حنفى ليسوا على هذا المنوال . وإذا كـان أبطال رواياته الثلاث قد ماتوا : فاروق الخـولى فى (المهـاجـر) ، عـادل فـى (حقـيبة خاوية) وسالم وأمين فى (يوم تستشرى الأساطير) ، فإن لهم جميعاً هذه المواقف التى تتوارى فيها الذات أو بالأحرى تعيش مشكلات الآخرين وتتفاعل إيجابياً مع ما يحيط بها من أحداث .

إن هذه الرحلة فى روايات محمود حنفى قد طالت شيئاً ما ، والحق أن كاتب هذه السطور يترك القلم على مضض ؛ فمازال يتشوف إلى مزيد من المعايشة لأعمال هذا الروائى السكندرى المبدع الذى يغمس مداد قلمه فى دمه ، ويتجلى فى رواياته وهج الفكر وصدق المعالجة والبـراعة فى خلق الأحـداث والشخصيـات والمواقف والصور .

●

السنيورة..
جدل الآخر.. وغلبة التراث

محمد قطب

١ -

دخلت القصة باعتبارها فنا نثريا جديداً إلى عالم الأدب فى المملكة السعودية من ثقب الإبرة الضيق. فى الوقت الذى كان للشعر فيه السيادة والذيوع، ومع ذلك فقد استطاعت أن تزاحم الشعر وتكتب شهادة ميلادها فنا أدبيا حين تنبّهت إلى التعبير عن الواقع وتحولاته، ورصد المواقف الفاعلة للذات فى صراعها بين الخارج والداخل، والاقتراب من الفنون الأخرى فى دوائر تماسّها، فتمتص منها الرحيق ثم تذيبه سائلاً عذبا فى إطار قصصى له أبنيته وأنساقه التعبيرية المتنوعة ما بين حدّى القديم والحديث .

ولقد سعت القصة وهى تحفر مجراها الفنى التاريخى ـ وسط الصدّ والقبول ـ إلى أن يكون لها من النسيج ما يكون خاصاً بها، ومن الأبنية التعبيرية ما يكون دالاً عليها، اتساقا مع المزجع التراثى والأخلاقى، والمكانى، فضلا عن ضغوط العرف، وإلف العادة، دون أن تغفل الجانب التأثرى لتواصل الثقافة الأدبية والفكر التنويرى فى البيئة العربية كلها، إشارة دالّة على أنّ جسور الثقافة قد امتدت من مراكزها المعروفة فى مصر والشام إلى الحجاز ـ أولاً ـ عبر المطبوعات والصحف والبعثات والسّفرات الخاصة،مما أحدث هذا اللقاح الفنى ـ الذى أرفده وقوّاه التأثير الغربى فى مجالات الفكر عامة فيما بعد ـ على يد جيل «الوسط» ثم «الحديث» فنًّا قصصيا مميزا، لا يفرّط فى نكهة المكان وجمالياته المدهشة، أو غرائب العادة، أو أسطورية التراث وتخييلاته، كما لا ينزلق إلى الذوبان فى أشكال التعبير الحديثة بالرغم من وجود اتجاهات نقدية حديثة قلبت كثيراً من مواضعات النقد التحليلى والتقليدى معاً [١]. ولكن، كانت مقاربة النقد الجديد ـ فى صدمته ـ من الشعر مدخلا للدراسة أقوى وأشمل من اقترابه من القصة.

وإذا كان المجتمع السعودى تعامل مع الجديد الطارىء بحذر شديد، إلا أن الإشعاعات الحضارية ظلت

تتسرب شيئا فشيئا حتى غطت أرجاء البيئة فى الربع الأخير من القرن الحالى، حيث حملت هذه الحضارة ألواناً من الفكر والثقافة وصوراً من أنماط المعيشة والحياة:

«ما كان لأبناء الجزيرة بها من قبل معرفة وخبرة، بل نقلت إليهم فنونا من الدراسات العلمية الحديثة، وصورا من حياة المجتمعات المتطورة الراقية، ووجوها من الآراء والنظريات الجديدة، جعلتهم يعتقدون أن التقدم الحق للمجتمع لا يكون إلا إذا أخذ الناس بأسبابها» (٢) .

وإذا كان الأدباء قد أدركوا أن عليهم مسؤولية إفساح المجال للنور الجديد لإحداث التطوير المطلوب وإشاعة الجديد والتنوير، إلا أنهم مشوا على « الصراط» وهم يحاولون التوفيق بين نواتج الحضارة القادمة وقيم البلاد وظروفها المادية والتراثية والأصول العرقية فى الحياة القبلية المتوارثة:

«وأيقن الأديب أن عليه مسؤولية التقدم الاجتماعى والتطوير الحضارى، وأنه إلى جانب هذا يجب أن يتلاءم كل تجديد فى المجتمع وواقع المواطنين، وظروفهم، وعقيدتهم» (٣).

ولقد هبت نسائم التغيير فنشب الصراع العقلى بين واقع متخلف وأمل فى الجديد يتراءى فى الأفق كالحلم الواعى. واحتارت الذات بين حياة ظاهرية تتميز بالرداء التراثى الخاص، والبيت الذى يعج بأحدث المبتكرات الأوروبية. وكأنما لا صلة تربط «الساكن بالمسكون فيه». وتعالت صيحات الإيمان بالفرد والمناداة بالحرية وحق التعليم للجميع، وحملت الصحافة ـ كما حمل الأدباء والمفكرون ـ عبء التعبير عن هذه التطلعات.

ولقد واكبت القصة ذلك كله، واستطاعت أن تفرز كتابها ومبدعيها فى إطار من التنوع ما بين التراث والإفادة مما هو حديث، ولم تتخل عن المهمة الاجتماعية، فى المقام الأول، بما تحتاجه من جهد وافر لتحريك الساكن المتراكم.

٢ -

لم يغب عن القصة السعودية ـ وإن جاء متأخراً ـ ما التفتت إليه القصة العربية ـ وبخاصة الرواية المصرية ـ فى جدلها مع الآخر «الحضارى» عبر رحلتها إلى الغرب؛ إذ ألقت الكثير من الأضواء الكاشفة على الذات العربية ـ المسلمة ـ فى لحظات احتكاكها وتعاملها مع الغرب، ومواقف تلقيها للفكر الحديث، وللأسلوب المادى «الحضارى» الذى يفارق فى كثير منه ما ثبت وتكرّس وقدِم فى الشرق العربى. وهذا الآخر الذى هو ظاهر الجدل وليس باطنه، يعطى بعدا عاما لنمط الفكر المتقدم عموما بالنسبة للبيئة العربية فى تحولها الزمنى المتلاحق. وحمل الخطاب القصصى هذا الجدل بما اعتوره من خلل فى المواجهة ومأساة فى النتيجة:

«وتاريخ هذا الآخر الحضارى المتقدم ينبىء عن مواجهات دامية لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل مع الذات الحضارية الجماعية، بل إن الحاضر نفسه يشهد هذا اللون من الصراعات المصيرية المعلنة والخفية بينهما. ومن ثم تقع الذات الفردية المنتمية بجذورها إلى النمط الحضارى المتخلف، والتى تتغير بفعل النمط الحضارى الآخر ـ المتقدم ـ فى مأزق مصيرى ، تسأل معه نفسها كيف تقبل الولاء حضاريا لمن يسعى إلى تدمير الحضارة التى تنتمى بجذورها إليها » (٤) .

ولقد أثمرت هذه المواجهة ـ على مستوى النص الروائي ـ عن تمزقات وشروخ في البنية العاقلة، وحفلت بتبريرات سيكلوچية واهمة، وتضمنت ثنائيات «حسابية» تعكس جدل الصراع الظاهري وتشي بالإذعان. وحملت الذوات أبعاداً رمزية، وطقوساً بيئية تخالف الدلالة الموضوعية بوصفها كلاً، وتباينت الرؤية ما بين كاتب وآخر، وتساقطت الشخصيات، أو انسحبت، أو أوصدت عليها باب الرجعة إلى الزمن الفائت يأسا، أو إحباطا، أو فشلا. إن كمّاً هائلاً من التوحش الإنساني والاستلاب الذاتي حفلت به هذه الروايات[٥]، عبر سلوكيات في العنف الجنسي أو الرقة الرومانسية أو البدائل الوجدانية. وكان للمرأة «طوطمها» الخاص في تحولها وثباتها، وانكسارها ورمزيتها المبهمة.

ولقد ظلت الروايات تتعامل مع سطح الشكل الغربي دون القبض على المعنى الكامن وراءه، مما أفقد الذات التوازن، وأضاع على الفكر جوهره الصحيح، وأفقد العمل متعة التأثير في الآخر الغربي. ولقد فقدت هذه الروايات تأثيرها في الآخر الغربي، ولم يهتم بها ـ مثلما يحدث مع عطاء نجيب محفوظ مثلا ـ أو يسع إليها لأنها لا تمس حاجات فكرية لديه، أو تثير متعة جمالية يفتقدها، بل هي نوع من البضاعة المستردة جاءت في ثوب رومانسي حينا أو زاعق حينا آخر. ومعنى ذلك أن الخلل في العلاقات الثقافية والأدبية والعجز عن التمثل الحقيقي لوجه الآخر الغربي قد يؤدي إلى نوع من التبعية والارتهان في المجال الفكري والأدبي، أكثر المجالات التصاقاً بالعقل والوجدان، ومن ثم تنمحي استقلالية القيمة وخصوصية الدلالة. من هنا ينعدم المردود التأثيري للآخر وكذلك الإفادة منه؛ فالجانب التأثيري في مثل هذا الخطاب الروائي :

«ينطلق من حقيقة أن من يتلقى عملا أدبيا، وطنيا كان ذلك العمل أو أجنبيا، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلق، لا انطلاقاً من حاجة لدى الجهة المرسلة. وهم ينطلقون في ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهي أن عمليات التلقي الأدبي تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس المتلقي» [٦] .

والتوسع في استخدام الآخر الحضاري وارد في القصة السعودية، لأن الآخر ـ عموما ـ يمثل عالما جديداً متقدما في البناء الفكري والمادي معاً، مما يجعله يلبي أشواق الفكر والوجدان لدى المتلقي السعودي، ويجد فيه ما يفتقده في مجتمعه. ومن ثم وجدنا «الآخر» ليس وقفا على الغرب فقط ـ مع سيادته على الخطاب الفكري العام فيما بعد ـ بل تعداه إلى بيئات أكثر حضارة ورقيا من المجتمع السعودي لمجرد أنها حازت درجة ما من السّبق في التعامل مع الآخر الغربي.

فعلاقة الذات بالآخر في الأدب السعودي تتنوع بتنوع المجال التثقيفي والتعليمي الذي بدأ انفتاح المجتمع السعودي عليه قبل التحديث وبعده. وثمة علاقة قوية مع مصر/ الثقافة والعلم، والتعليم، نتج عنها مردود تأثيري واضح في صياغة كثير من الفكر التنويري وتأصيل التراث معاً، وانفتاح آفاق رحبة على عالم جديد يمثله هذا الآخر، بمستوى نسبي، وبما يتضمنه من تراث واحد ولغة واحدة ودين واحد. وتمايز الآخر/«العربي/المصري» بالسّبق في اختراق حضارة الآخر/الغربي، لكنه يمثل في الوقت نفسه الآخر الحضاري للمجتمع السعودي.

و«حامد دمنهوري» أحد هؤلاء المبرزين في رصد هذه العلاقة المتشابكة [٧]. وهو واحد من المبعوثين الأوائل لتلقي العلم في مصر، فضلا عن جذوره المصرية الأولى. وكان عمله الروائي مزاوجة فنية وفكرية واجتماعية لمجتمعين أراد لهما المؤلف أن يمتزجا، ولكنه آثر أن يبقى على علاقاته الأسرية فارتبط بفتاته المكية التي جعلها رمزاً للتراث. وفي رجعته حمل معه الجديد ـ

بطل الرواية ـ فى الطب والمعرفة ليحارب بهما الجهل والمرض معاً.

ولقد كانت البيئة المصرية آنذاك مختلفة حضاريا، ومن ثم جاء التعامل مع الآخر/ الحضارة المصرية تعاملا اهتزت فيه ثوابت العرف ونمط الحياة. وكانت المرأة فى مصر، شأنها شأن مثيلاتها فى الغرب، قد حازت قدراً كبيراً من الاهتمام ، مع الفرق فى نمط السلوك والحرص على القيم. إلا أن القدر المشترك بين البيئتين خفف من درجة الصراع وحدّد منسوب البوْح الوجدانى.

وقبل ذلك كان ثمة علاقة متبادلة وأصيلة بين مجتمع مكة ومجتمع الهند وباكستان. وكانت الهجرات إلى مكة والاستقرار فيها أمراً متواترا، بل ساهمت الأسر الهندية الوافدة فى نشر التعليم عن طريق الكتاتيب والمدارس الأهلية، وكانت بنيات المجتمع المكى فى طور التشكيل الثقافى. وجاءت رواية (البعث) [٨] لمحمد على مغربى واشية بهذه العلاقة وراصدة للتأثير والتحول، وكاشفة للبدايات التعليمية فى الحجاز، إذ كان له «من المميزات ما ساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى» [٩]، ومن ثم تحركت عوامل التنوير وأشاعت كثيراً من قضايا الثقافة والأدب.

ولقد حرص بطل (البعث) على أن ينقل من الآخر/ الهند ثم مصرا/ صناعة تدعم حركة مجتمع الحجاز فى تطوره ومواجهته للآخر/الوافد أيضا.

وفى انطلاقة المجتمع السعودى الحديث، انفتح على الآخر/ الغربى انفتاحاً واسعاً؛ فتطورت الحياة تطوراً فاق حدّ الخيال، ولاح التطور واضحا فى ميادين العمران والفكر معاً. وكان لا بد للأدب أن يعكس هذه العلاقة الجدلية، الجديدة فى حوار الذات العربية المغلقة مع الآخر الغربى المتفتح؛ فجاءت رواية (السّنيورة) لتقوم بهذا الدور.

٣ -

تقف رواية (السنيورة) [١٠] للدكتور عصام خوقير علامةً مميزة فى حقل الرواية السعودية. وتميز الرواية حاصل من كونها انعكاساً للمتغيرات التى طرأت على البنية الثقافية والحضارية فى المجتمع، وأن كاتبها جمع بين ثقافات مختلفة، مزجها فى داخله واستوعب توجهاتها، وأدرك خصائص الفن الروائى الذى يمارسه دون أن تشده الاتجاهات الحديثة من جذوره اللغوية والتراثية.

والتطور الاجتماعى والحضارى اقتضى أن يفرز كُتّابه الذين قاموا بعبء التعبير عن التطلعات الجديدة، وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية المتدافعة عبر حركة النمو الفاعلة ، والدفاع عن الثوابت التى هبت عليها عواصف تحاول اقتلاعها، أو طمسها، أو التقليل من فاعليتها؛ مما يعنى أن الهمّ الاجتماعى لا يزال مخيّما على العمل الإبداعى، وأن الكاتب لم يتخل عن هذا التوجه بصورة أو بأخرى. وأمّا الجديد فهو القرب من العمل الفنى بخصائصه المميزة بالرغم من الوقوع فى المباشرة أو الوعظ، أو الخطابية التى حكمت الأعمال السابقة.

والموضوع الروائى ـ فى مواجهة التغيّر ـ قد تعددت أنماطه وتنوعت، فكان منه ما هو رومانسى الطابع، حيث تحتشد الطاقات اللغوية بألفاظها وصورها الخيالية المحملة بالخواطر النفسية وجنوح الخيال.

ورواية (السنيورة) تنتمى إلى قصص الوجدان، حيث تقبض على الحركة النفسية وتغوص فى داخل الذات، وتتغلغل إلى أدق المشاعر بحساسية لغوية شاعرة، مستخدمة فى ذلك السرد والمونولوج (حديث النفس) والوصف الخارجى. والكاتب، وهو يصوغ صياغته اللغوية الجميلة ـ ذات النكهة التراثية ـ يؤكد، فى المعنى العميق لروايته ، الانتماء إلى الدين وإلى الوطن وتكريس

القيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بجذور الأمة وتاريخها الطويل. إنه واحد من الذين يقفون مع المجتمع، وليس من الذين يتمردون عليه. وهو ملحظ فكري هام؛ ذلك أن الانفتاح الفكرى والحضارى على الآخر الغربى وذيوع وسائل الاتصال الحديثة وشيوع التعليم بكل تخصصاته، ومواجهة الصدمة الحضارية الآتية من الغرب، والوقوف على نتاج الفكر الغربى فى مجالاته المتنوعة، قد أدى إلى نشوب صراع رهيب بين واقع له تقاليده الضاربة فى الأعماق وطموحات خاصة ـ أفرزها التغير ـ تتراءى كحلم وردى يجذب القلب ويشغل العقل. ولقد أحدث ذلك انحيازا نحو الواقع، أو تمردا عليه تجاه الغرب، تأثراً بنتاجه الفكرى.

ورواية (السنيورة) تحمل هذا الانحياز إلى التراث، وتؤكد تزاوج الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر، واستقطار ذلك كله فى إقامة بناء يفيد من نتاج الفكر دون أن يلغى أو يطمس زخم الواقع الثرى بمكوناته العتيقة.

فنحن نواجه بمحاور فى الرواية، وهى محاور ثنائية، يصنعها الكاتب صنعاً كأنما هى المعادل للمحور الفكرى العام الذى يقف وراء عمله. فثمة محور كبير يمثل العرب/ أوروبا، ومحور خاص يمثل السعودية/إيطاليا، وأخيرا المحور الذى تتكرس فيه خصائص المحورين السابقين الشيخ/ماريانا.

والفتى «الشيخ» رمز عام مبهر وفعّال لواقعه وعروبته ودينه. إنه السياق التراثى الذى يتدفق فى نهر الرواية فيزيح العوائق ويقتلع الأعشاب، ويرمى الزبد على الشاطىء الأملس. إنه القوة الفاعلة المسيطرة، والغازية ـ إن صح التعبير. على حين تقف «ماريانا» تتلقى، وتندهش، ثم تتفاعل وتتكيف مع المجتمع الذى يمثله الشيخ؛ فثمة عطاء فاعل وتلقٍّ مدروس. وكأنه محور تصحيحى يعيد للتاريخ وهجه القديم، وللروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى توازنها.

و«الشيخ»، لقب عرف به البطل: يعيش فى ميلانو ويدرس الموسيقى، ويحرص على إحياء المواسم الروحية، ويرى أن الفن الموسيقى «أقدم وسائل التعبير الحسى عند البشر» [١١]. ولقد جمع بين قيمتين كبيرتين: الحس الدينى، والنغم الموسيقى، وكلاهما يخاطبان الوجدان؛ فالفن والدين صنوان يتعاملان مع عميق المشاعر، من حيث التطهير والتعديل والإنماء. إنه أنموذج للشرقى المتمسك بتقاليده، والحريص على ممارستها فى كل مكان يذهب إليه، وهو أنموذج لتفتح العقل واكتساب أدق الفنون الغربية جمالاً وتنوعاً وهو الموسيقى، ومن ثم يصبح للصراع مجاله الذى يحرك الحدث وينشىء المواقف ويخلط بينها.

و«ماريانا» ـ ابنة الحضارة الغربية ـ لا تخفى مشاعرها ولا تبطنها، بل هى واضحة الانفعال، صريحة التعبير، تتحرك فى طفولية محببة. وهى الأخرى «تدرس الموسيقى وفن الأداء الغنائى» [١٢] لتتأهل للعمل فى الأوبرا. لقد جمعهما مهرجان أقيم فى روما تحت عنوان «الموسيقى والشعوب». ومنذ هذه اللحظة يغزل الوجدان خيوطه بدقة ، وبرهافة، وبحذر شديد.

ويحرص الكاتب على إبراز صورة ماريانا فى مرحها الطفولى وتلقائيتها المحببة، وذلك حين أشار الأستاذ إلى بذرة صغيرة توشك أن تنبت فى الأعماق. وجاء موقف الأستاذ مثيرا انفعالياً ، وذلك حين ألقى بسؤال عن خطط الشيخ بعد أن نال إجازته العلمية «وهل عمل حساباً لماريانا فى خططه؟» واندهشت ماريانا لما سمعت. ويصور الكاتب ماريانا فى ألق طفولى عذب :

«كانت قد أطلقت شهقة تعبيراً عن المفاجأة والدهشة، وصرخت وهى تحرك سبابتها بالنفى: صدقنى يا شيخ: أقسم أنى لم أحدثه بشىء».

ولعل الصورة المادية المنفعلة تشى بطفولة منطلقة، واستطاعت الكلمات المصاحبة أن تعكس ذلك. فالشهقة

حركة انفعالية عفية والصراخ فعل طفولى فى موقف متأزم، واستخدام السبابة عامل مساعد لنقل الانفعال.

هذه التلقائية التى يحرص الكاتب على ترسيخها فى عمله هى المفتتح لشخصية ماريانا، وهى المدخل الذى سينسرب منه فى رهافة «التحول» الذى سيحتويها فى النهاية.

وثمة استجابة انفعالية احتوت الشيخ، وهو الحريص على قيمه، حين استقبل هذا المثير فى جيشان عاطفى، وشعر بحنان نادر يشع من حديثها. فيقبل عليها وتقبل عليه فى رهافة شعور مجلّل بعواطف نبيلة تهدف ـ عند الشيخ ـ إلى بناء الأسرة قصداً لامِرية فيه.

وتقف الديانة عائقاً يعترض نهر العاطفة الفياض: «ولكنك كاثوليكية.. فما موقف عائلتك! »، ويصبح الأمر معلقا فى انتظار رأى العائلة وإن أعلنت موافقتها عبّر هذا الوصف السردى: «وشدت ماريانا قبضتها على يدىّ كأنما تخشى الإفلات » (١٣) . وانتظار رأى العائلة أصاب الشيخ بقلق وإرهاق وانفعال حسى شديد، فهو قابع بجوار التليفون الذى سيصبح رنينه مدخله إلى قلب ماريانا. وهنا يميل الكاتب إلى السخرية المحببة، فهو يرى أن التكنوغرافيا ـ وهو يقصد التليفون الذى يقرب بين المحبين :

«قد تحل محل التمائم والأحجبة وأعمال السحر والشعوذة التى كان يمارسها البعض لإعادة الزوج المفارق أو الحبيب المهاجر» .

وهى إشارة إلى الفارق فى السلوك بين بيئتين مختلفتين فى النظرة إلى الأشياء وإلى ما تستدعيه العبارة من معانٍ ودلالات. وفى فترة الانتظار تتداعى الذكريات:

«واستسلمت للزمن ووجدتنى انتقل القهقرى معه إلى مرابع الصبا بمكة المكرمة... استعرض مآرب قضاها الشباب هنالكا..» .

وهذا الاستدعاء مقصود، فهو تكريس للجانب التراثى البيئى فى مواجهة حضارة جديدة مغايرة. والكاتب حريص على إيضاح ذلك كلما أسعفته مواقف الرواية. ولعل الإفادة النصّية التى وردت فى عباراته الطويلة «قضاها الشباب هنالكا.. » تعبر عن الانتماء إلى الوطن. وهو انتماء موصول وقيمة ثابتة فى التراث الشعرى، عبر عنها ابن الرومى فى وطنياته، وأفاد منها الكاتب بالمزج فى تلقائية تعبيرية مقصودة. فالأمر ليس تضمينا فنيا بقدر ما هو تكريس لفكرة الوطن (١٤).

ويتكشف الصراع المشتجر فى الذات لحظة الانتظار، صراع يقف على حافته تراث طويل مع المرأة، ويصبح رنين التليفون انتصاراً للبذرة التى لبدت فى الأعماق :

« ماريانا .. قلتها فى صوت كأنه استقى روافده من أعماق نفسى وروحى ومن جماع التراث الذى يمنع من تحقيق الحب» (١٥) .

والذى يقف عائقاً أمام تواصل الحب من وجهة نظر «ماريانا» التى تربّت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر أنها كانت تنتظر منه أن يعبر عن حبه بقبلة، أو لمسة خفيفة، بل لقد حاولت هى نفسها أن تقتنص منه ذلك، لكنه أبى ـ وداخله يغلى ـ فالدين يمنع ذلك واحترام المرأة يعجز الفعل.

إن هذا الحس الأخلاقى وشى بالتناقض بين المواقف، وإن بدا متناميا مع السياق الفكرى العام. فالفعل الذى يمارسه الشيخ مدان دينيا.. وتحول النص الأدبى عن سياقه الفنى إلى خطابية وتقرير يشرح فيها موقف الدين من الحب، وهو تزيّد ملحوظ. وربما يخفف ذلك حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره: «إن ربى خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله الهدف»، ثم طال الموقف ومال إلى المباشرة: « ...الحب خاصية من خصوصيات البشر ... ولذلك يجب أن يحتفظ

بالطهر..». وهذا التداخل المستمر بين الدين/الحب أوقعه فى مشاعر متناقضة عبرت عنها الألفاظ وفضحت داخله الحقيقى.

٤ -

ولقد شغلت المرأة فى حضارة الآخر فكر ووجدان العربى، على حين كانت فى بلاد الشرق لا تزال واقعة تحت ظلم الرجل وجبروت العادة. ولقدكان موضوع المرأة فى الفكر الاجتماعى السعودى حافلاً بالصراع بين تيارين: الأول يصارع من أجل تكريس القمع، والثانى يجاهد من أجل الإفلات بها من هذا القبو القامع؛ فلقد عاشت المرأة فى الجزيرة العربية واقعاً محكوماً بالأعراف الثقيلة:

> «فهى لا تتمتع بحريتها الكاملة فى تحديد مستقبلها فلا يحق لها أن تختار زوجها، وفى أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها»(١٦).

ولقد أطلق الأدباء أقلامهم بكل قوة أملاً فى زحزحتها عن مركزها الذى تحجرت فيه ، حتى نالت حقها أخيرا بعد ضروب من المصارعات شديدة ، وإن لم يصل الأمر إلى حد المناداة بالسفور وخلع الحجاب والاختلاط التعليمى. ولأن الآخر زاحم العربى فى بيته بحكم الحاجة إلى التثقيف والتعليم، فلقد تغيرت نظرة الأدباء إلى المرأة الأجنبية العاملة من حيث الاحترام الواجب، والإيمان بالعمل المنوط بها.

وهذا الشيخ ــ بطل الرواية ــ دارس الموسيقى، متمسك بتقاليده ، مؤمن باحترام المرأة، وبصيانة كيانها، وهو متفتح العقل، اكتسب أدق الفنون جمالا ورهافة وهى الموسيقى، فأثرت وجدانه وأشاعت الرضى فى قلبه . وهو إذ يخرج من معاملة المرأة/ القيد، يدرك ــ فى الغرب ــ أنه يتعامل مع المرأة /الحرة، التى أصبحت نموذجا لحضارة الآخر فى معطياته الفكرية والسلوكية معاً؛ ومن ثم فقد أدرك أنه يتعامل مع نمط جديد، مع الآخر/الضد ــ إن صح التعبير. ومع ذلك فقد كانت قيمه المتجذرة ترفض الفعل المباح مهما أضفى عليه الآخر مشروعيته.

وإذا كانت الديانة عائقاً عن التواصل، فإن رأى الأهل فى مثل هذه المواقف المتباينة حاكم فى التصرف، ومحدِّد للنهاية فى أغلب الأحيان؛ ومن ثم حين جاءته الموافقة لزيارة والدها فى جبال الألب، احتشد لهذه الزيارة، وقدم نفسه التقديم الواجب، ولكنه لم يقو على كتمان حبّه. يبوح البطل بشعوره حين كانت ماريانا تعزف لحنا شجيا: «وكنت آنذاك أمارس معها الحب بعينى وشعورى»، وهو تعبير جانح، ولكنه يعكس داخل الذات، ويوضح التناقض بين القول والحس الشعورى. واستقبلت «ماريانا» الرسالة «فعربد الشعور بالرضى فى كل كيانها». وانتقى الكاتب فعلا شعريا تراثيا ليصور المعنى المرئى، ويدل على الحس المشبوب:

وبتنا بحال لو تُراق زجاجة
من الراح فيما بيننا لم تسرب

وانتقاء الكاتب لبعض النصوص الشعرية التى يستدعيها قد يكون حلية فى بناء النص يذكرنا بالاستشهاد بالمأثور الشعرى فى مقالة نثرية، تدعيما للفكرة وتوشية للأسلوب. وقد يصبح النص المستدعى محايداً جامداً، واقفا على حافة النص دون أن يدلف إليه فلا يضيف دلالات جديدة، أو أبعاداً أخرى وقد :

> «يرمى الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائى، أو تصوير الانفعالات الشخصية، التى يعجز النثر عن التعبير عنها فيجعل الأشعار تروى العوالم الداخلية للشخصية » (١٧).

ولعل البيت الشعرى السابق مصداق على ذلك، فهو زينة أسلوبية، واستدعاء لموقف بديل يتماثل مع الموقف المشهود، وتعبير مختزل عن سرد روائى يمكن أن يطول ويتمدد.

ويصدر عن الفتى/الشيخ/الموسيقىّ تصرف يكشف داخله المتنامى، ويتسامى به فى عيون الأهل ويدهش به ـ بما يشبه الصدمة ـ عقولا لها مرجعيتها الحضارية الخاصة؛ فلقد انفرد فى نومه بغرفة خاصة، وكان التصرف متلائماً مع فكر وقيم الفتى/الشيخ. ولقد ترك ذلك انطباعاً أخلاقيا مدهشاً لدى الأب؛ فالمجتمعات الأوروبية لم تتعود فى مثل هذه المواقف أن ينفصل الفتى والفتاة لحظات النوم والإفاقة أيضا! ويندهش الأب ويحتويه الإعجاب وهو يرى هذا النموذج المغاير الذى يتعامل مع حضارة الآخر بهذا السلوك المميز والمتسامى. نموذج يغاير نمط العربى فى النص الروائى العربى فى تهالكه على الجنس وتدنّيه مع المرأة إلى حدّ الإذلال؛ يقول الأب فى إعجاب :

«هل لا يزال يعيش فى هذا الوجود المادى بشر بهذا القدر من الخضوع للسمو الروحى .. إننا فى هذه البلاد وفى أوروبا كلها نعيش حالة تعفن عقائدى .. اذهبى وتزوجى من هذا الرجل.. إنه عملة نادرة» ... هذه العقيدة أعتبرها جوهرية لمستقبل البشرية»[١٨] .

وهكذا يستحوذ الفتى/الشيخ على رضا الأب وموافقته معاً. لقد بارك الزواج مع علمه باختلاف الديانة، لشعور خاص به يشعر بافتقاده، وبطمأنينة قلبية على ابنته وهى تعيش مع مثل هذا الرجل.

ولقد نجح الكاتب فى أن يرسم صورة واضحة للدين عبر سلوكيات الشيخ انتزع بها تأثر الآخرين به، وفوزه بـ «ماريانا» زوجاً له، بعد ما فاز بعلمه التخصصى المميز.

وسيظل للجوانب الروحية تأثيرها الخاص فى صياغة الشخصية وصوْن كيانها عن التمزق أمام الجوانب المادية الملفتة للنظر، وأمام الانفلات الجنسى العام، إذ إن القاسم المشترك فى الجانب المادى أمر متدارك، وموجود وإن تباين فى الجودة، أما القيمة الروحية فهى الدلالة والعمق معاً:

«فالجوانب المادية من الحضارة بضاعة مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم ، إلا من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينها إلا «ماركة مسجلة». أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها لا تغير ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة بل بغاياتها ومثلها تلك التى نسيجها القيم. والقيم هى المعنى الذى يجده الإنسان لحياته هى جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها تخلى عن وجوده. ومع ذلك، فإن الوسائل لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينها ذلك الانسجام الذى يتحقق معه تكامل الشخصية فى الفرد، وتكامل الحضارة فى الجماعة»[١٩] .

وإذا كانت المواجهة مع الآخر الغربى تعنى بمعنى ما مواجهة مع الذات الحضارية:

«بحيث إننا إذا أردنا أن نحصّل ماعنده، كان علينا أن نتوافق معه، ويكون هذا التوافق عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة، تنتهى إلى التغيير فى محاولة لاستيعاب الآخر الحضارى»[٢٠] ،

فإن الملاحظ على الأدب السعودى حرصه على الإفادة الحضارية مع الدفاع عن الشخصية القومية بما تحمله

من مقومات تراثية، وتاريخية ، ودينية، مع نمو فى الفكر الحضارى وترق فى مدارج التطور العقلانى، بحيث تكتسب الذات الفعالية فى مجال التنوير بعد العودة إلى الوطن.

لقد استطاع بطل (السنيورة) أن يحافظ على نقائه التراثى، وعاد ـ فيما بعد ـ مسلحا بمزيد من الجمال الفنى فى أروع ميادينه وهو الموسيقى، فى مجتمع كانت الموسيقى فيه إلى عهد قريب متهمة ومجرّحة.

ولقد جاءت الشخصية على عكس ما لمسناه فى النماذج الروائية الأخرى : (أديب)، (عصفور من الشرق)، (موسم الهجرة إلى الشمال)... إلخ . فلقد ذابوا فى حضارة الغرب وأسلموا أنفسهم لها، غائبين عن الوعى :

« فاقدين للروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم لقدرات شعبهم وإمكاناته، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية.. وجوهر الحضارة الغربية معا »(٢١).

لقد حدث الحوار الإيجابى ـ فى (السنيورة)ـ مع حضارة الغرب، مع أن النموذج السابق لا يزال قائما (٢٢) فى الأدب المصرى.

٥ ـ

والكاتب يغزل بنمنمة فكرية وفنية نسيجه من أجل أن يعطى ترسيخا للقيم الدينية فى وجدان «ماريانا»، حرصاً منه على تحويل الشخصية إلى الاتجاه الذى يتمناه، والذى به يحقق تزكية من والده لهذا الارتباط الشرعى من «كتابية». وهو الأمر الذى أدانه الأب ـ فى البداية ـ بحسم مستدلاً بالآية القرآنية : «ولأمةٌ مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم».

ويختار الكاتب الأماكن اختياراً جيداً يتلاءم مع الفكرة التى يطرحها، رابطا بين منظومات تاريخية تعطيه فى النهاية قدراً من التأثير المطلوب؛ فالشيخ و«ماريانا» ـ وقد تزوجا ـ انطلقا إلى إسبانيا فى رحلة زواجية جميلة، وهنا يتبدى المكان حاملاً ذكريات أمة مجيدة زرعت بذورها فى التربة الأوروبية/الأندلسية . ومضى يروى لها العظمة الراشحة بمأساة جليلة :

« وقضيت الليل كله أروى لها العلاقة التاريخية والمأساة العاطفية التى حدثت للعرب فى الأندلس».

ويشبع الكاتب تساؤلات ماريانا حول السبب وراء هذه المأساة، وهل ورد فى «الكتاب» ما يوحى بذلك!! ويوضح الكاتب على لسان «الشيخ» الأمر كله بأن الآية القرآنية قد حكمت الأمر وحددته : «ولاتنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم» وتتألق صورة العرب فى ذهن ماريانا، وتدنو شيئاً فشيئاً من الكتاب/القرآن الكريم، و تتأثر بمقولات الشيخ وتنبهر به شيئاً فشيئا.

وتنامياً مع فكر العمل ومنطقه، يستغل الكاتب الزيارة التى قام بها وزوجه إلى مصر لإبراز بعض معالم التراث، وتصحيح بعض المقولات التاريخية لإحداث مزيد من الإبهار والتأثير. ولا شك أن كل هذه المواقف التى يقوم الكاتب بتخليقها، من أجل توضيح الفكرة، قد أوقعته فى مباشرة وخطابية وميل إلى التحليل والشرح؛ فهو يتتبع المرشد السياحى الذى قام بالشرح والتعليق أمام الأماكن الأثرية التى يرى فيها «خلوداً للإنسان الصانع»، يتابعه معترضاً ومصححاً فيقول:

«إن الخلود للإله الواحد الفرد الذى يرث الأرض ومن عليها فهو الخالد..... أما الإنسان فهو زرع الفناء يحصده الموت»،

وينزلق حول جزئيات فرعية قد لا تعطى لجسم القصة أبعاداً، ولكنها تقوم بتصحيح الثوابت، واعتبار القرآن

المرجع المعرفى والدينى الصحيح الذى يجب أن نستطلع التاريخ الدينى الحق مما جاء فيه . وهو أمر أريد به المزيد من الإبهار والتأثير على «ماريانا»، ومن ثم جاء الحديث عن فرعون أثناء رؤية المومياء القديمة، ليعطى له الحجم الطبيعى ويزيح عن ذاته صفة الألوهية، ويؤكد النهاية المأساوية التى تحمل العبرة والعظة: قال تعالى: «فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية». وظل الشيخ يرصد الانفعال، ويترصد المواقف حتى ينزلق إلى قلب «ماريانا»، فيزرع فيه بذرة الإيمان الحق، وهو يطوف بها فى أماكن الشرق ذات النكهة المتميزة، والزخم المترع بتراث فريد، علـه يستطيع ـ دون تدخل منه ـ أن يعدّل اتجاهها فى مساره الصحيح:

«كل ذلك أشبع لدى«ماريانا» كثيراً من الشوق لحياة الشرق، ومقدمة جيدة للتكييف مع حياتها الجديدة » (٢٣) ،

تلك الحياة التى ستعيشها فى السعودية، وفى جدة بالذات. واستطاعت «ماريانا» بصدمة التراث وجماله، وبقيم الكتاب ومعانيه الشامخة، وبالألفة التى شعرت بها من الأهل والجيرة، أن تتكيف، فعاشت الحياة كما يعيشها أهلها، ولبست ما يلبسون، ثم أنجبت ولداً أسمته حمزة، تيمنًا بعم الرسول، ولم يبق إلا أن تعلن إسلامها فى قناعة داخلية، ثم تسمت باسم الشّيماء .

وتحولت شخصية «ماريانا» تحولا هائلاً جاء عبر نمنمات صاغها الكاتب فى اقتدار. وامتزج هذا التحول بتحول آخر فى شخصية الأب الذى رفض أن يعيش معها وهى على دينها، ولكنه فرح بها حين آمنت. يقول الأب فى اعتزاز: « إنها يابنى مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة.. أما نحن فالله لنا » . وهى عبارة تحمل مقارنة بين التجربة وخوضها، والوقوف عند حدود التلقى المتوارث.

إنّ الرواية ذات طابع خاص من حيث المعنى، فهى ترصد الاندماج بين فكرين و نموذجين يختلفان فى الدين والنشأة والبيئة، وهى تعلى من الثوابت التراثية الحقيقية التى تكشف عن جذورنا، وتقف فى انحياز كامل مع هذه الثوابت.

وقد تلاءمت النسب الجمالية فى الرواية مع هذا المحور. فالوصف أحد هذه النسب الجمالية التى أغرم بها الكاتب، وصف المكان والوجدان والتحولات، حتى كأنك تعيش اللحظة ، أو تقبض على المكان، وتتحسسه بيديك، يصف المشربيات فى طراز الأبنية القديمة بجدة فيقول : «لوحة فنية تصور رجْع الماضى أو كأنها إيقاع موسيقى لخطوات الزمان» . ويصف الأبنية فى صورة حميمة تعكس تآلف العلاقة والود الشامل للجيرة : «وقد تلاصقت البيوت متلاحمة حتى لكأنها تجسيد للتلاحم الاجتماعى» . فالطراز البنائى يحمل زخم الماضى وعراقته، والسرير ذو قوائم حديدية مشرعة، والناموسية قد أسدلت ستائرها البيضاء، تخفى فى رهافة ما خلفها عن العيون، وزير المياه ذو قوائم ثلاثة يغرى بالشرب، وليس ثمة من جديد فى المكان إلا الثلاجة لحفظ الطعام فقط. إنه مكان مقصود إحداثه. ولقد قام المكان بدوره التأثيرى على «ماريانا»، يتضح ذلك من صيحة الدهشة التى أطلقتها وهى تعيش هذا الزخم كله: «إننى أعيش فى أعماق الزمن» (٢٤) .

والعنصر الجمالى البارز فى الرواية هو اللغة. وإذا ما استخدمت بكفاءة جعلت الماضى واقعاً معيشا ، وامتدت بالحاضر إلى مستقبل مشحون بالتوقعات:

«كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن» (٢٥) .

واللغة تصويرية حافلة بضروب الخيال والمجاز والتراسل. يعبر الكاتب عن الحب فيصوره شيئاً محسوساً فيقول:

«شعرت كأن تكونات حسّية وعاطفية عارمة
أخذت تتخلق داخل نفسي .... شيئا يتحرك
ويتجول داخل جسمي وينساب مع مسارات
الدم.. ثم أكاد أتنسم رائحته.. شيئا له لون
ورائحة وأبعاد..» .

والأسلوب رومانسي يتخذ من اللغة إطاراً للعواطف والمشاعر ويجنح إلى البلاغة التراثية. يصف صوت والده الغاضب عبر التليفون : « جاء صوته هادراً كهزيم العاصفة» . ويستمر في نبرة عالية من الغلو والمبالغة استدعاها الولع البلاغي: «فلأنْ أحمل جبال الألب بثلوجها فوق ظهري أهون عليّ من مواجهة ثورة أبي » . وهي ثورته ـ الأولى ـ الرافضة للزواج.

وهو كثير في الرواية، مما يؤكد هذا الملمح اللغوي التصويري الجميل. ولكن حين تحوّل الحوار في الفصل الأخير إلى اللغة العامية ذات الخصوصية البيئيْة في مفردات التعامل اليومي، أحسسنا بالتفاوت الهائل بين جمالية الفصحى وإمكاناتها الدلالية الوافرة، وتهافت العامية. هنا تفقد اللغة/الأداة رواءها وجمالها الذي حرص عليه الكاتب منذ الصفحة الأولى في الرواية. صحيح أن الشخصيات تحمل نمطا بيئيا خاصاً ، ولكن اللغة لا تضيف جديداً إذا انحدرت إلى اللهجة اليومية، بل تساهم في إبراز التناقض بين الجمال والقبح. ولنأخذ نموذجا:

«فين أنت ياوليد ، الدنيا مقلوبة هنا تدور
عليك ما بنلقالك مكان، اصبروا الحين ازْهَم
عمّك مراد....» .

وهذا يُفقد اللغة دلالة التواصل العام. فالانعطاف إلى التراث يضيف أبعاداً عميقة للتجربة، فضلا عن أن التشكيل اللغوي والفني يستمد من الموروث صوراً متجددة تضفي على الماضي رؤية معاصرة.

ولكن استدعاء التراث دون أن يكون هناك ضرورة يصبح عبئاً على العمل، ويتحول الاستخدام إلى تواز بين القديم والجديد في حيادية باردة.

يستدعي الكاتب قيس بن الملوح في مجال العاطفة وتصوير حالة الهوى التي سيطرت على كلٍ من الشيخ و«ماريانا» ـ وكأنما التعبير عن الحب موروث تليد لايتغير في الزمان أو المكان:

فيخفق قلبانا خُفُوقاً كأنما
مع القلب قلبٌ في الجوانح ثاني

والمحصول الشعري وافر لدى الشاعر يسعفه في التضمين المعنوي المراد ولكنه يظل موازياً للموقف القصصي دون أن يندمج في البنية النصية.

والتراث اللغوي الديني امتزج مع النص القصصي امتزاجاً قوياً يؤكد اتجاه الكاتب، ويصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصوراً على الفكر فقط بل يتعداه إلى اللغة أداة التعبير والتوصيل أيضا.

ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الديني في التكوينات اللغوية التالية، وهي نموذج لهذا الاتجاه: «وتركنا حماتي عند متاعنا».

وفي مجال المقارنة بين الأشياء يقول: «أما الاعتبارات المادية فتتوارى بالحجاب». وحين تندهش «ماريانا» من سلوك الشيخ الروحي يعلق قائلا : «ولعله ساء «ماريانا» ما لم تحط به خبرا».ثم وهو يرنو إلى جمال الفجر في زيارته للقاهرة الفاطمية فيقول:

« كان منظراً آية من آيات الله، فلق الصبح
فوق عاصمة من أعرق عواصم الوجود
وسبحان الله فالق الأصباح » (٢٦) .

وهكذا تتشح اللغة بمسحة تراثية تعطيها دلالات عميقة ومتواصلة. وهذا الولع اللغوي التشكيلي جعله

يلجأ إلى الجمل الاعتراضية بكثرة، نوعاً من التوازن، أو إقامة نوع من الحياد السّردى فى مواقف قصصية ما، أو لإضافة معنى مقصود يضفى جمالاً أو انفعالاً يكشف الحالة النفسية . يقول وهو ينتظر المكالمة التليفونية من ماريانا: «وكنت أتحسس الجهاز، وأكاد ـ لصمته ـ أظنه قد أصابه خلل». ويقول عن والده:

«وربما كان لى بعض النصائح فى ثياب أوامر مطلقة كعادته ـ منذ نشأنا ـ فى تربية صغاره وإدارة بيته» .

ويصور لحظة المكالمة فيقول:

« فاستطردت ـ فى سماعة الهاتف ـ ولكنّك تعلمين ـ كما قلت لك ـ إنها مكالمة من أمى بالحجاز».

وللغة جمالها التصويرى الذى يقترب من روح الشعر، مما يذكرنا بقول الأستاذ يحيى حقى: « إننى أشترط أن يكون فى كل قصة «نفس» شعرى».

ولننظر إلى هذه العبارات الواشية بشاعرية رومانسية، وبدفء ينضح من حروفها، ولنتأكد من سيطرة أدوات التشبيه التى تقرب المحسوس وتصوره فى صورة معنوية دافئة:

«وجاءنى صوتها من خلفى هادئا كأنه الدعة، والسكينة ، عذبا كأنه الرحيق، دافئا كأنه قلب أم» .

وهو كثير فى الرواية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الرواية يتسيّد فيها ضمير المتكلم، فهو متسام، ومفارق، ومزاحم، ومتغلغل وراصد. إنه ضمير يهيمن على المواقف، وتخرج الأحداث من بؤرته الخاصة، مما أعطى للرواية تنوعاً فى مساحة التجربة، وشمل المعنى كله بالصدق، والأداء بالحساسية. فأدى ذلك إلى التوسع فى الذاتية والموضوعية معاً. ذلك أن الرواية :

«إذا كانت قد وسّعت مضمونها الذاتى فإنها زادت من اهتمامها الموضوعى، وجالت فى العقل بطريقة متقنة، كما جالت فى العالم الخارجى» [٢٧] .

إن رواية (السنيورة) ، إحدى الروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى، حملت قدراً من جسارة الرؤية ، وجرأة فى التناول، وحرصاً على عقد المصالحة، وسعيا للاندماج بين الروحانية والمادية، ودأبا حميما فى إبراز الروحانية فى ثوب سلوكى/حضارى شفيف، ينم عن التقدير والرهافة، ويبتعد عن البوهيمية، ويقدم نموذجا شرقيا روحانيا، متعادلاً ، ومتساميا، ومجاوزاً مما كرّس الانحياز إلى التراث والجذور الروحية العميقة * .

*إشارة واجبة :

غطى محمود البدوى فى مجال القصة القصيرة جانبا كبيرا فى علاقة العربى/الشرقى/المصرى بالآخر/الغربى والآسيوى. وهو جانب على قدر كبير من الأهمية شغل حيزا كبيراً فى مساحته الإبداعية. لقد صوّر الجانب الحضارى لدى الآخر تصويراً دقيقا وثريا، كما عبر عن لحظة انفتاح الأنا العربية المدهوشة على الآخر / الحضارة والأنثى، فى حواريات غاية فى الروعة والسمو، مما جعله ينفذ إلى العمق وينجح فى نقل صورة الآخر ـ فى جانب من تكوينه العام ـ نقلا صادقاً ومميزا ومشمولاً بجمال فى السّرد وسلاسة فى الأداء. ولقد عبر يحيى حقى عن ذلك حين قال : «إن فتحى غانم ومحمود البدوى أفضل من كتبوا عن الخارج» . ولقد أشرت إلى ذلك فى كتاب لى بعنوان محمود البدوى عاشق القصة القصيرة هيئة الكتاب، ولكنها ليست بالقدر الكافى. فلعل دارساً يتناول هذا الجانب الممتع فى أدب محمود البدوى، فيفيه حقّه من الشرح والتحليل .

الهوامش :

(١) من هؤلاء النقاد عبد الله الغذامي. ولقد أحدث دويا نقديا في الصحافة الأدبية، وأحدث الصدمة النقدية وهو ينقل الغرب إلى الشرق، وخاض معارك نقدية وبشر بالبنيوية والتفكيكية والتشريحية وغيرها . وكان كتابه **الخطيئة والتكفير** نموذجاً تطبيقيا لما نادى به ، وآزره ناقد آخر هو «سعيد السريحي». وانبرى أصحاب الاتجاه التراثي مفندين، مرجعين مقولاته النقدية إلى إطار بلاغي. وكان على رأسهم محمد مليباري، ثم ظهر في الساحة ناقد مميز هو عابد خازندار، نقل الغرب النقدي إلى الشرق في إطار موسوعي. إنه نوع من الصدمة ناتج عن التقاء الغرب والشرق في النقد أيضا، وليس في الموضوع الروائي فقط.

(٢) انظر : **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية** ، بكري شيخ أمين، ص ٢٧٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٨٠.

ولعلنا نلاحظ صدمة القارىء وهو يتابع الحداثة في مجال الشعر وكيف أن شاعرين كمحمد الثبيتي وعبد الله الصيخان قد أحدثا صدمة شعرية لدى المتلقي الذي لم يتعود ذلك . وكان النقد الحديث وراءهما يذكي المعركة ويقدم الجديد. ومع ذلك فإن مثل هذا النوع من الشعر في السعودية لا يحظى بالاهتمام الواجب، لرسوخ قيم الشعر القديم وخروجهما عن إطار التوفيق والتعديل المطلوبين.

(٤) **الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة**، عصام بهي، ص ١٣، هيئة الكتاب.

يجب التفرقة بين احتواء الغرب الثقافي للذات المتخلفة في البيئة غنية الموارد، انطلاقا من سطوة الغنى واستحواذه الشرس، لأن هذا الاحتواء لا يحتاج إلى الذهاب إلى الغرب في لحظة استكشاف، بل يدخل غازيا إلى قلب البيئة نفسها، ويخترق المكان ذاته. وبين قلق الذات العربية المتخلفة وهي تعيش الغرب حياته وفكره وحضارته في جانبين اثنين : الأول ، مواجهة الغرب في إطار التمسك بالتراث، والثاني، مواجهته في إطار الانفلات منه. ذلك أننا ونحن نقرأ في هذه الروايات لم نر هذا الإلحاح في احتواء الغرب بقدر ما رأينا عجز الذات العربية عن فهم المعنى العميق لظاهر الآخر السلوكي، مما جعلها تسقط عجزا وإحباطا.

(٥) لعلنا نلمح ذلك في روايات: **أديب، عصفور من الشرق** ، **موسم الهجرة إلى الشمال** ثم **قنديل أم هاشم** في جانب منها.

(٦) عالم الفكر ـ الكويت ـ العدد الثاني ١٩٩١ **حول الترجمة الأدبية** ، عبده عبود .

(٧) تلقى تعليمه في دار العلوم وأتقن الإنجليزية وألف رواية رائدة بعنوان **ثمن التضحية** . أحمد بطل الرواية سافر إلى القاهرة لدراسة الطب، وقبل سفره أصرت العائلة على عقد قرانه بابنة عمه فاطمة . تعرف صديقه مصطفى، والتقى فايزة أخته، وأحس معها باطمئنان، وانزلق في عالم العاطفة الرومانسي، وخشي على نفسه من هذه العاطفة فقرر الابتعاد وعاد إلى مكة وتزوج فاطمة. لقد تذكر الرباط المقدس فؤاد الحب. والرواية صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٥٩، واعتبرها النقاد من حيث الريادة والتأصيل بمثابة **زينب** في الرواية المصرية «حيث توفر لها من الجوانب الفنية ما لم يتوفر في جميع المحاولات القصصية الأولى» من مقدمة الرواية بقلم منصور الحازمي، ولعلها تذكرنا في جانب منها برواية **قنديل أم هاشم** .

(٨) صدرت رواية **البعث** في عام ١٩٤٨م . وتصور رحلة البطل إلى الهند للاستشفاء والعلاج ، وفي بومباي يصطدم بمظاهر الحضارة المادية ، وفي بلدة ريفية غنية بالجمال يتعرف على فتاة تعمل ممرضة (خلقت الفتنة في صورتها) ويتغير الفتى بفعل الحب، ويحاول أن يقربها من الإسلام ، وأن يتزوجها. قدم لها خاتم الخطبة وأسرع بالعودة إلى جدة، لأن نذر الحرب العالمية قد بدأت . وفي جدة خاض صراعاً مع المهاجرين ، فسافر إلى مصر واستطاع بمعاونتها له أن يؤسس صناعة للجلود والنسيج، وحقق حلمه في بناء حضاري شامخ.

(٩) **فصول** ١٩٨٢، نورية الرومي . وانظر كتاب **ماذا في الحجاز** للمؤلف أحمد محمد جمال ، مكة.

(١٠) **السنيورة** ، الطبعة الأولى ١٩٨١ ، الكتاب العربي السعودي. والمؤلف عصام خوقير طبيب أسنان ويعمل مديراً للوحدة الصحية بجدة، وهو يشارك بفعالية في أمور الثقافة والأدب في بلده، وله أعمال قصصية ومسرحية وفيرة.

(١١) الرواية، ص ١٣ .

(١٢) الرواية، ص ١٤.

(١٣) الرواية، ص ١٧.

(١٤) قال ابن الرومي عن الوطن:

ولـي وطن آليت ألا أبيعـه	وألا أرى غيرى له الدهر مالكاً
وحبّب أوطان الرجال إليهم	مآرب قضّاها الشباب هنالكا

والتّضمين في النص الروائي لم يرد حلية لغوية تضيء بلاغة العبارة، وإنما جاء لتوضيح مأزق الذات مع الآخر، وهي تستدعي الوطن في لحظة صراع مشتجر يتسم بالقلق والخوف وبميراث غامض مع المرأة، وليضعه كله أمام / الآخر الحضاري في مواجهة متوازية.

(١٥) الرواية، ص ٣٠.

(١٦) فصول، العدد الثاني ١٩٨٢، القصة في الخليج، نورية الرومي، وانظر **الحركة الأدبية**، ص ص ٢٨٠ ـ ٢٩٠.

(١٧) **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر** ، مراد عبد الرحمن مبروك ، ص ١٣٤.

(١٨) الرواية، ص ٤٥ .
(١٩) **الرؤية المقيدة** ، شكرى عياد، ص ١٥ .
(٢٠) **الرحلة إلى الغرب**، ص٢٣ .
(٢١) **الرحلة إلى الغرب**، ص ٧٠ .
(٢٢) آخر هذه النماذج نموذج « سيد البكرى» فى رواية **منشية البكرى** الصادرة عن هيئة الكتاب لمؤلفها فتحى سلامة. فسيد البكرى يتبناه أستاذ ألمانى، فيأخذه معه إلى ألمانيا ليدرس الطب. عاش فى ألمانيا غارقا فى الخمر والجنس، وجاءت صدمته عبر تعرف الأنثى ورفضه للعلم وتقصيره فيه، خاصة بعد وفاة الرجل الذى تبناه علميا، إلى أن يسوق القدر إليه فتاة ألمانية: «كريستين» أحبته واضطرت أن تتعامل معه بقسوة لدرجة السجن، حتى يستطيع أن يدخل الامتحان ويحصل على إجازة الطب. وحين حقق مرادها (هكذا) قدمته إلى المجتمع الألمانى فى ثوب جديد بعد أن فرضت عليه أصول السلوك والمعاملة وهامشيات الحضارة وجذورها أيضا. إلا أنه وسط هذا الإحساس بالاغتراب يعود فجأة ـ بطريقة رومانسية ـ هاربا ليشارك أهله فى المنشية بناء حياتهم من جديد بعد أن داهمهم السيل. و«سيد البكرى» يذكرنا فى كثير من مواقفه بـ «بمصطفى سعيد» فى **موسم الهجرة إلى الشمال** ثم ألا ترى أن نموذج البطل فى **السنيورة** مغاير لهؤلاء جميعا، وإن تشابه مع محسن فى **عصفور من الشرق** فى إبراز الرومانسية مقابل المادية لدى الطرف الآخر الغربى.
(٢٣) الرواية، ص ٦٤ .
(٢٤) الرواية، ص ٧٥ .
(٢٥) **نقد الرواية**، نبيلة إبراهيم، ص ٤٤ .
(٢٦) الرواية، ص ٥٥ .
(٢٧) **عالم القصة**، ترجمة مصطفى هدارة، ص ١٧٤ .

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **فصول** مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● **إبداع** مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطى حجازى

● **القاهرة** مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● **المسرح** مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنانى

● **علم النفس** مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● **عالم الكتاب** مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد الهجرسى

● **الفنون الشعبية** مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى





مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

